EDGAR PAPU

DIN LUMINILE VEACULUI

Scanned with OKEN Scanner

EDGAR PAPU

DIN LUMINILE VEACULUI

Scanned with OKEN Scanner

SCRIITORI ROMÂNI

Scanned with OKEN Scanner

NICOLAE IORGA SCRIITOR

Rolul lui Nicolae Iorga în literatura noastră este unul din cele mai complexe şi mai paradoxale. El a început să scrie în ultimul deceniu al veacului trecut, deci într-o vreme măruntă, de respiraţie redusă a mediului nostru literar, fapt semnalat şi de Sadoveanu în *Anii de ucenicie*, privind condiţiile nefavorabile ale debutului său. Or, în acest mediu minor, Iorga este primul care, prin contrast, deschide o perspectivă largă, de mari realizări ambiţioase. S-a spus, şi pe bună dreptate, că la noi el se înscrie pe linia acelor spirite cuprinzătoare din secolul al XIX-lea care aspiră la sinteze vaste şi la alcătuiri gigantice. Integrîndu-se în înlănţuirea lor, Iorga înscrie totuşi o mutaţiune fundamentală, decisă de funcţiunea intrării în noul veac. El adaptează, adică, cu o vizibilă schimbare de accent, structura tipologică Eliade-Hasdeu la exigenţele care vor fi specifice secolului nostru.

Între Iorga şi înaintaşii săi amintiţi, s-au interpus marile realizări literare rezultate din experienţa Junimii, în primul rînd poezia lui Eminescu. Asemenea reuşite răsunătoare au determinat la el o bază de încredere şi de certitudine, care-i va dirija în alt sens aspiraţiile, şi anume în sensul lucrului efectiv. Că faptul apare conştient la el se desprinde din însăşi natura limitelor ce le descoperă chiar la aceia pe a căror linie am spus că se situează. Recunoscînd, bunăoară, geniul lui Hasdeu, precum şi acel spirit cuprinzător în care lui nu-i displăcea să se regăsească, N. Iorga face totuşi următoarea precizare în

legătură cu înaintaşul său : „În atîtea ramuri ale ştiinţei istorice şi filologice, el a fost un deschizător de cale, care, ce e drept, s-a mulţumit adesea să arate numai drumul". Iorga, însă, vrea să întruchipeze nu numai nu gest mare, ci şi o realizare mare. Un Eliade sau un Hasdeu fac tentative de a acoperi un gol prin înălţimea saltului lor, de a egala un nivel european pe care noi nu-l aveam. Cînd începe să scrie Nicolae Iorga, un asemenea gol se umpluse în parte ; exista acum o bază de faptă, de realizare efectivă. Împrejurarea decide un îndrăzneţ paradox, legat de cazul său. Tocmai în acel moment de carenţă, de orizonturi mici, aşa cum le-am văzut consemnate de Sadoveanu, a început să activeze omul care a scris poate cel mai mult de cînd există scrisul omenesc la toate popoarele lumii. Prin aceasta, Iorga nu arată numai o cale, ci dă acel exemplu unic de realizare, în care un spirit românesc atinge ultimele limite posibile ale excedării umane.

Faptul reclamă poate o precizare. Fecunditatea nu este numai un atribut cantitativ, ci, în aceeaşi măsură, şi unul calitativ. Dacă se va analiza cîte o singură pagină din Ovidiu, din Lope de Vega, din Hugo, din Balzac, din Tolstoi, vor apărea — numai din această limitată sondare — toate indiciile care mărturisesc abundenţa scrisului la poeţii şi prozatorii respectivi. Atributele calitative sau structurale ale fecundităţii pot fi cuprinse în debitul lexical, în amploarea frazei, în culoare, în numărul mare al imaginilor şi reprezentărilor, în revărsarea conţinuturilor unul într-altul şi, de aci, în bogăţia imensă a asociaţiilor şi digresiunilor. De aceea, şi fecunditatea lui N. Iorga nu înseamnă numai o umplere de mai multe pagini, ci şi o extindere nemăsurată a viziunii şi a orizontului limitat din mediul debutului său. Acel fel de a vedea foarte de sus şi foarte de departe, pe care l-a surprins Tudor Vianu la Eminescu, se trezeşte tumultuos şi la Nicolae Iorga din coordonatele mărginite şi sărace ale vremii, întreţinut, însă, de amintirea strălucitelor realizări precedente. De aceea, omul care a scris cel mai mult din toate timpurile vine, printr-o asemenea contribuţie, nu cu simpla aspiraţie de atingere a unui nivel, ca Eliade sau Hasdeu, ci cu un element excepţional, unic în lume, care trădează noua ambiţie a unei depăşiri de limite pe plan universal. Aceasta va fi ambiţia noului veac românesc, cînd şi în alte domenii de artă se vor afirma un Enescu, un Brâncuşi, un Ţuculescu.

Scanned with OKEN Scanner

De fapt, în literatură, veacul românesc de care vorbim începe abia între cele două războaie, cînd unii scriitori, activi cu mult înainte, îşi dau acum operele capitale, care constituiesc o efectivă contribuţie la literatura mondială, cînd apar *Ion* şi *Răscoala*, cînd apar *Fraţii Jderi*, cînd Arghezi apare pentru prima dată în volum. Un concurs nefavorabil de împrejurări îi face, însă, numai pe puţini să identifice în Nicolae Iorga un precursor şi un prim model oficial al acestui elan de afirmare românească încă de pe la sfîrşitul veacului trecut. Pe lîngă o iniţială orientare greşită în politică, neurmată de nici unul din marii scriitori menţionaţi mai sus, însuşi planul literar propriu-zis, pe care-l ilustrează Iorga, prezintă un caracter privit de mulţi ca neavansat şi inadecvat vremii. Aceştia nu văd în personalitatea scriitorului care anunţă noul veac decît pe purtătorul unui romantism desuet. Este adevărat că pe planul strict al istoriei literare, N. Iorga n-a fost decît indicatorul unor curente lipsite de vigoare şi curînd depăşite ; dar nu în poziţia, ci în creaţia şi mai cu seamă în mobilul mare al creaţiei sale trebuie căutată valoarea omului. S-au mai întîlnit cazuri cînd un scriitor este cu mult mai mare decît teoreticianul dintrînsul. Nu mai departe decît exemplul unui Zola ne arată că celebrul romancier zdrobeşte el însuşi în propria operă limitele poziţiilor sale teoretice. Desigur că nici măcar pe acest plan al contribuţiilor teoretice ideile lui Iorga nu pot fi comparate cu vederile scriitorului francez, care au stîrnit un atît de răsunător interes al noutăţii. Dar iarăşi ştim că de atîtea ori, în istoria popoarelor, un nou impuls, dezlănţuirea unei noi energii, nu se asociază neapărat la promotorii lor cu expresia unor inovaţii spectaculoase. O asemenea constatare elimină şi ultimul impediment în a-i recunoaşte lui Nicolae Iorga meritul de precursor.

Aşadar, dacă arta sa poate suporta, ca formulă, învinuirea perimării, în nici un caz ea nu merită o asemenea dojană ca realizare efectivă. Un spirit mereu viu, ireductibil în orice accent al manifestărilor sale, şi care poartă un mesaj de actualitate poate învinge toate inconvenientele legate de haina stilistică ce o îmbracă. De aceea, în nici una din realizările sale literare, Nicolae Iorga nu lasă impresia unui întîrziat epigon romantic. Dimpotrivă, el apare ca un mare liric al prozei, a cărui frază ne răsună încă în auz cu magistralele sale cadenţe

Scanned with OKEN Scanner

muzicale. Vom consemna, în consecinţă, cîteva aspecte din arta lui Iorga, începînd cu unul din sectoarele lirismului său, acela ce-l relevă ca pictor al frumosului natural.

În faţa naturii, N. Iorga încearcă uneori vibraţii atît de puternice şi de personale, încît pătrunde cu un suflu nou intuiţii secular frecventate de poeţi. Mai precis, el vede natura organică străbătută de un curent unic al vieţii, care contopeşte unitar diferenţierile animale şi vegetale. Calităţile celor două regnuri nu se mai văd separate, ci ele lunecă spontan de la unul la altul pe raza unei optici de transformare vizionară, pătrunsă de unitatea ce însufleţeşte formele vii. Planta i se pare adesea alcătuită din structuri animale, surprinse într-o mişcare încremenită, dar a cărei continuare parcă-i mereu gata să izbucnească din nou. Animalul, la rîndul lui, îi apare uneori mişcat nu de un reflex propriu, interior, ci de un agent extern, cum ar fi vîntul care agită plantele. Cel mai frecvent şi cel mai reprezentativ pentru acest spirit tumultuos rămîne primul caz. Într-o însemnare de călătorie în străinătate, vorbeşte de „gîtul de girafă al palmierilor", reducînd o formă vegetală la una animală ca expresie nediferenţiată a aceluiaşi tip organic de peisaj. O asemenea reducţiune, provenită din intuiţia intensă de unicitate a vieţii, se aplică şi mai des la natura patriei. Trunchiul bătrîn şi scrijelat al unui cireş îi dă sugestia că ramurile şi frunzişul ar fi susţinute de încordarea unor muşchi puternici. Pe cîtă vreme partea de sus a pomului rămîne plantă, partea inferioară capătă o textură şi un reflex dinamic împrumutate din lumea faunei, făcînd, astfel, să rezulte interesanta viziune a unui monstru animalo-vegetal. Alteori suflul animal cucereşte întregul arbore şi-i substituie integral natura, ca în cazul acelor sălcii vechi, „cu trunchiul învîrtit, sucit, împietrit parcă într-o zvîrcolire". Ai zice că în copacii priviţi de el, scriitorul citeşte diagrama caracterului furtunos al propriilor sale mişcări lăuntrice. Am spus că alte dăţi, în viziunea lui, şi viaţa vegetală invadează animalul, îndeosebi cînd acesta capătă o expresie molcomă, reconfortantă, în contrast cu turmentarea sălbatecă a plantelor amintite. Aşa sînt acele „turme ce trec tăcute, cu mişcări line ca ale spicelor supt adiere". Acest dinamism omogen, unificator, al vieţii vegetalo-animale ni se pare a fi una din marile expresii personale ale artei lui Nicolae Iorga.

Scanned with OKEN Scanner

Scriitorul ştie încă să scoată tonalităţi nu numai inedite, dar şi izbitoare chiar dintr-un sector vizual atît de frecventat ca acela al clarobscurului, pe care-l asociază cu cele mai delicate şi totodată cu cele mai violente senzaţii. Iată această serie de imagini din peştera Dîmbovicioara : „Pasul lunecă pe bolovanii umezi, luminile zboară roşii pe pereţii îmbrobonaţi. Şi deodată, în fund năvăleşte un sul de lumină rece, care văpseşte crud colţuri de piatră : pare faptul unei zile de iarnă.“ Latura profund originală a acestui clarobscur este că aci contrastul luminos faţă de întuneric nu aplică atît o izbire vizuală, cît una termică, de răceală ; şi iarăşi nu atributul *rece*, dat luminii, impresionează în acest sens, ci faptul că unele aspecte doar văzute, percepute numai prin ochi, înţeapă şi te pătrund asemenea frigului, prin simpla sugestie de crud, de colţuros, de stîncos. Dar chiar dacă motivul a mai putut fi conjugat şi la alţii cu unele asociaţii termice, Iorga operează aci o marcată inversare de relaţii. De obicei partea de întuneric a clarobscurului este aceea care, în jocul contrastelor, cuprinde senzaţia de răceală. Iorga, dimpotrivă, o atribuie părţii de lumină, care „năvăleşte“ nu ca o victorie solară, ci ca un viscol alb de iarnă. Viziunea sa adînc personală transfigurează orice perspectivă a naturii.

În legătură cu motivul natural se poate nota surprinzătoarea diferenţă de nivel între adîncul omului şi suprafaţa ideii. Tocmai natura, factorul cel mai indicat a-i ilustra platul idilism sămănătorist, tocmai ea, în expresiile cele mai reprezentative ale artei sale, îi neagă mediocrele postulate teoretice şi relevează, în schimb, intensa vigoare a scriitorului. Desigur că Iorga nu se arată a fi atît de inconsecvent cum i s-a transmis renumele şi caută adesea să-şi aplice principiile, dar atunci nu este *el* cu adevărat. Nu o natură idilică este aceea care îl reprezintă, ci una în care îşi regăseşte imensa curbă de variaţii lăuntrice, formidabila sa mobilitate, aşa cum am văzut în unele exemple de pînă acum, unde elementele se încordează, se zvîrcolesc sau năvălesc. Dinamismul natural se extinde în viziunea sa la toate imaginile în schimbare, la iureşul apelor, la dezlănţuirea furtunilor, la evoluţia norilor, la goana vînturilor. Aci se modulează şi fraza lui Iorga în orchestrale alternări de cadenţe, care urmează parcă inconstantul ritm al elementelor. Iată un exemplu : „O casă arde în capăt, atinsă de trăsnet. Dar norii sălbateci, rupţi în fîşii, plutesc nesiguri, fără

Scanned with OKEN Scanner

putere, sau călătoresc în gloată mocnită, scăpărînd fulgere slabe spre Mare.“ Întreaga, am spune, anatomie muzicală a frazei lui Iorga se valorifică aci printr-o armonie de mişcări contrastante. În prima propoziţie intervine o asonanţă abruptă, concentrată, *capăt — trăsnet*, prin care se încheie cele două ritmuri ale imaginii. În fraza următoare, nu mai este un punct, un focar, care solicită privirea, ci un spaţiu imens, amplificat într-o varietate nebănuită. Prima parte, violentă, *norii sălbateci, rupţi în fîşii*, este, la diferite distanţe, o săgetare cu *i*-uri finale, o demonstraţie de vehemenţe depărtate, retrase în semitonuri — *sălbateci, rupţi* —, încadrate în apropieri ascuţite, împungătoare, care-şi ating ţinta — *norii, fîşii* ; complexul de mişcări reproduce parcă instabila oscilare verticală între *sus* şi *jos* a norilor răscoliţi. Ultima parte se continuă contrastant, printr-o suită de mişcări largi, orizontale, cu acea simetrie de ritmuri lente între *fără putere* şi *gloată mocnită*, dar mai ales cu ultimele patru cuvinte, *fulgere slabe spre Mare*, cuvinte îmbinate dactilic şi terminate toate în acel *e* trenant ca într-o măreaţă plutire nesfîrşită.

Negreşit că lirismul lui Iorga nu se mărgineşte numai la natură, ci se extinde şi la om. În amîndouă cazurile, arta scriitorului ne dă prilejul să-i surprindem asociaţii cu totul noi, apropieri neaşteptate de sensuri. Aşa vorbeşte el o dată de un „pustiu înverzit“, iar altă dată, cu privire la Treboniu Laurian, de o „limbă nebună“. Mai cu seamă cînd trebuie să cuprindă realităţi şi idei complexe, arta lui Iorga se rezolvă în cele mai originale întrepătrunderi de antiteze. Tot cu privire la Treboniu Laurian el spune următoarele : „Piedestalul adevărat al monumentului său e greşala ce a făcut, în care şi-a închis, şi-a *zidit* viaţa, sufletul — această mare şi sfîntă greşală.“ Vedem, deci, că o *greşală* poate fi şi *piedestal de monument* şi *sfîntă* ; şi totuşi, prin această strînsă înnodare de imagini şi de antiteze sensul devine mai direct inteligibil decît dacă s-ar fi exprimat demonstrativ în mai multe fraze. În tot exemplul citat nu există nici o noţiune care să nu fie esenţială. Se ştie că, în general, concentrarea literară are la bază o operaţie trudnică, presupunînd un proces laborios de eliminare. La Iorga, această eliminare este, am spune, preexistentă creaţiei, astfel încît concentrarea devine spontană şi circumscrie însuşirea unui anumit tip de genialitate, cînd imediatul acces la esenţa ideii se acoperă deopotrivă de imediat cu corespunzătoarea esenţă

Scanned with OKEN Scanner

verbală. Şi scriitorul nu face economie de cuvinte, ca în cazurile intenţionate de obţinere a concentrării. Noţiunea de *închis* nu i se pare îndeajuns de expresivă şi o completează cu aceea de *zidit*, aşa cum completează şi *viaţa* cu *sufletul*. Faptul ne descoperă că punctul sintetic este cu anticipaţie atît de condensat, încît Iorga nu numai că n-are nevoie să elimine, dar îşi permite să şi adauge, să rotunjească, fără ca totuşi scăpărarea subită a ideii să sufere. Fulguranta sinteză lirică, înlocuind procesul raţional dezmebrat, reuşeşte în mai puţine cuvinte să spună mai mult decît acel proces ; la înţelesul obiectiv al ideii, ea mai adaugă şi un patos de apoteoză, o sugestie de măreţie, care nimbează resorturile adînci ale unei fapte.

În cele din urmă vom mai relua privirea prozei sale lirice. Acum, însă, că am ajuns să atingem tema umană a creaţiei lui Iorga, surprindem că ea solicită, în mare parte, o altă valenţă a sa. Contraponderea transfigurării lirice este adesea la el o pătrundere lucidă a omului. Uneori ea se asociază cu lirismul cel mai incandescent, dar alteori rămîne o scrutare obiectivă şi critică de psiholog şi de moralist. Şi în noul registru gama sa se desfăşoară în dimensiuni din cele mai ample.

În primul rînd, Nicolae Iorga este un mare satiric, al cărui sarcasm acţionează cîteodată zdrobitor, arătîndu-se, prin aceasta, înrudit întrucîtva cu al lui Hasdeu, dar fără să atingă cruditatea aceluia. Îndeosebi mediul vieţii noastre politice de pe timpuri i-a putut fecunda simţul de fin observator, care se concentrează ascuţit într-o serie de şarje necruţătoare. Iată una din ele : „Mulţi oameni cu avere şi cu grijă de faima lor după moarte vor prevedea în testament suma trebuitoare pentru cumpărarea locului, pentru plata sculptorului francez la care se va face comanda, pentru trenul delegaţiilor, pentru coroane, pentru oratori, pentru fotografi şi litografi, pentru editorii de cărţi poştale ilustrate, pentru ziarişti şi pentru paznicii nemuririlor de bronz sau de marmoră". Această amplă enumeraţie cu accente de emfază comică, menită a acoperi de ridicol vanitatea postumă, hrănită cu bani şi regizată din viaţă, îl relevă pe Nicolae Iorga ca pe un strălucit pictor de moravuri. Exemplul citat se poate integra în ceea ce ar corespunde cu portretistica impersonală din satira clasică. N. Iorga schiţează un desăvîrşit portret de caracter, portretul *vanitosului*. Dar, o dată cu aceasta, atingem o altă latură ilustrată de el

Scanned with OKEN Scanner

prin frecventarea tematicii umane. Este anume vorba de portretul direct, individual, pe care urmează să-l privim.

În acest sector, Nicolae Iorga asociază foarte adesea observaţia realistă cu efuziunea lirică. Aşa este, bunăoară, cunoscutul portret al lui Vlahuţă, comentat şi de Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români*, portret unde surprindem o exemplară întrepătrundere între trăsăturile fizice şi cele morale, între o fizionomie şi un destin. În limitele interesului nostru momentan ne vom adresa însă unui exemplu de pură observaţie, lipsit de amplificarea adînc resonantă a factorului liric. Vom lua anume portretul lui Lascăr Catargiu, unde sarcasmul din tabloul vanitosului postum cedează locul unui umor benign. Pentru a ajunge la trăsăturile pozitive ale personajului, Iorga procedează prin eliminare, arătînd mai întîi ce-i lipsea : „Învăţase şi el, dar nu prea. Nu citea. N-a scris niciodată. N-avea nici un talent de vorbă". Tocmai cînd începe să ne prindă o completă descurajare asupra valorii personajului, Iorga, stăpîn pe jocul efectelor, introduce şi latura lui pozitivă. Avea „un simţ, un instinct, acela de a şti *ce se poate*". Interesant este, însă, că acelaşi ton umoristic — *învăţase... dar nu prea* — se vede continuat de Iorga şi după ce-i descoperă trăsătura merituoasă. Faptul arată, în mod fin şi în ciuda anumitor precizări finale, că, la rîndul lui, Iorga apreciază şi el această calitate... „dar nu prea". După ce-i semnalează acel simţ sau instinct pozitiv, scriitorul urmează tot într-un ton de umor condescendent şi amuzat : „Căuta şi nimerea dacă «se poate, bre omule» (se zice că aşa vorbea), sau «nu se poate, bre omule»". Din tot acest portret se relevă marea forţă a lui Iorga de a surprinde viaţa obiectului pe care-l priveşte de a insufla viaţă imaginii ce ne-o dă despre el. În cazul de faţă a ştiut să conjuge deficienţele şi posibilităţile limitate ale personajului şi să le dozeze cu pitorescul ticurilor sale verbale într-o fizionomie umană atît de veridică şi de unitară, încît tipul omului calm, familiar, jovial, mărginit şi pozitiv ne apare într-una din expresiile sale cele mai vii.

Ceea ce apreciem în portretul lui Lascăr Catargiu este felul cum scriitorul a ştiut, aproape numai din îmbinarea trăsăturilor morale — atingînd doar foarte puţin particularităţile vorbirii —, să ne sugereze chiar fizionomia concretă, fizic individualizată, a personajului. Prin ilustrarea sa ca liric al naturii am putut, însă, surprinde că Iorga este îndeosebi un mare re-

Scanned with OKEN Scanner

ceptiv vizual. Cu atît mai substanţiale, deci, apar efectele portretelor sale umoristice atunci cînd ele rezultă din contribuţia directă a ochiului. Iată-l, bunăoară, pe Iosif Vulcan : „Era nalt, sprinten şi avea o mare redingotă neagră. Aşa stetea şi aşa se ridica, încît mai mult decît faţa chema luarea-aminte acel bust impunător şi ţapăn, iar mai mult decît bustul însuşi, redingota". Şi aci Iorga foloseşte procedeul eliminării. Dar pe cînd la portretul lui Lascăr Catargiu el elimină succesiv trăsăturile morale negative pentru a ajunge la cea pozitivă, aci el procedează similar, însă cu trăsăturile fizice, plecînd de la cele mai puţin reprezentative, pe care le exclude în ordine crescîndă pentru a se opri în cele din urmă la detaliul esenţial. Efectul este corelativ cu al primului portret ilustrat.

Din exclusivele trăsături morale ale lui Lascăr Catargiu se întregeşte imaginea fizică, viu individualizată, a unei persoane mediocre. În cazul lui Iosif Vulcan, el inversează itinerariul. Aci, din trăsăturile fizice, treptat eliminate, plecînd de la gradul de jos al forţei expresive, ni se angrenează o persoană mediocră, de astă dată profilată moral. Acest din urmă portret este încă şi mai fin şi mai savant lucrat. Mediocritatea personajului rezultă aci din însăşi natura detaliilor, care ocupă diferitele grade de însemnătate pe firul eliminărilor, într-o scară de valori invers proporţională cu cea firească. În ordinea normală, partea cea mai vie a unei persoane e chipul ei, expresia feţii, apoi urmează alcătuirea şi ţinuta corporală — în speţă, bustul — şi la urmă îmbrăcămintea. Iorga, acordînd acestor detalii o însemnătate expresivă răsturnată, ne aminteşte de minunatul tablou grotesc al unei recepţii aristocratice într-un salon parizian de-acuma un veac, evocat de Flaubert în *Educaţia sentimentală*. Aci scriitorul francez nu înregistrează decît negrul înstelat de decoraţii al redingotelor, făcînd să dispară cu totul din cadrul său vizual chipurile şi persoanele respective, ceea ce sugerează nulitatea lor morală extinsă pînă la gradul inexistenţei fizice. Bineînţeles că Iorga, în cazul de faţă, nu urmăreşte un efect atît de dur. Chipul şi bustul nu dispar cu totul, ca la Flaubert, ci numai îşi pierd din importanţă în faţa monumentalului indiciu formalist al redingotei.

Pe cîtă vreme sarcasmul lui Iorga se raportează la marile vicii, umorul său uşor maliţios se aplică în portrete la oameni, de fapt, cumsecade, care nu au altă vină decît mediocritatea. Totuşi, şi aci psihologul fin ştie să distingă. Lascăr

Scanned with OKEN Scanner

Catargiu este mediocrul practic, cel ce-şi asigură succesul în viaţă ; el n-are inteligenţă, dar are instinct, *simte* ce se poate. Iosif Vulcan, dimpotrivă, este mediocrul idealist, complet dezarmat în lupta cu oamenii ; în fond, mediocritatea sa, la copii, s-ar numi pur şi simplu naivitate. De aceea, spre deosebire de cazul primului portret, Iorga foloseşte aci *umorul duios*, adînc mişcat : „Sărmanul bătrîn ! Şi era uşor să-i faci plăcere". [1] Una din cele mai bogate game de nuanţe ale scrisului său se află aplicată la planul portretisticii.

Iorga este un inductiv plin de vioiciune şi de ingeniozitate. De la observarea strînsă a unui obiect, asociaţiile sale îl dirijează treptat pe planuri tot mai generale. El gîndeşte în mare parte pe bază de contraste. Portretul lui Lascăr Catargiu îi trezeşte bunăoară asociaţia contrastantă cu figura morală a lui Rosetti. Prin aceasta, el ia acum calea mai generală a portretului comparat. Vom desprinde de aci numai partea de sinteză. Rosetti obişnuia să spună : „Voieşte şi vei putea". Lascăr Catargiu, dimpotrivă : „Se poate ? Voieşte". Dar numai *dacă se poate*. Dar şi de aci, de pe terenul portretului comparat, Iorga merge mai departe şi mută, în sfîrşit, contrastul pe planul cel mai general, acela al tipurilor şi categoriilor, detaşate de cazurile particulare de unde a plecat. Iată reflecţia finală la care ajunge : „Advocatul, poetul, savantul teoretic, aceia sînt oameni deprinşi a crea, în domeniul lor, *dincolo* de realitate, şi fac tot aşa în politică. La ţară, la ţarină, însă, nu se face aşa : acolo ce se poate e suveran." Dar, o dată cu acest exemplu, am trecut de domeniul portretului şi am intrat în ultimul mare sector al literaturii de observaţie asupra omului, pe care o ilustrează Nicolae Iorga.

Tendinţa de a asocia structuri deosebite, de a compara, cel mai adesea prin antiteze de o ingenioasă ascuţime, de a face continuu apropieri şi distincţii, marchează tipul specific de gînditor al scriitorului. Din întregul context al scrierilor sale se pot excerpta cîteva volume de reflecţii, de maxime, de cugetări, de observaţii sintetice cu caracter moral general, care

[1] Deşi admirăm portretul în construcţia sa, nu ne putem totuşi asocia la subiectivitatea ideilor care rezultă dintr-însul cu privire la Iosif Vulcan. Departe de a fi fost un mediocru înduioşător, venerabilul intelectual ardelean s-a dovedit un factor deosebit de dinamic şi de viguros în cultura noastră.

Scanned with OKEN Scanner

l-ar releva pe Iorga drept unul din cei mai mari reprezentanţi ai acestui gen în literatura noastră. S-ar putea vorbi, în speţă, de o antropologie a sa, de o vedere asupra omului, vedere lucidă, lipsită de iluzii, fără, însă, să ajungă la gradul amar al decepţiei, ci dimpotrivă. De aceea, printre altele, ni se pare că ar cuprinde întru totul poziţia sa următoarea reflecţie: „Dacă oamenii pot părăsi dreptatea ce suferă, şi-o pot uita chiar în locul ei de zăcare, ei nu sînt aşa de mişei încît să nu alerge după dreptatea care se încinge pentru luptă...“ Deci, prin natura sa, omul, departe de a fi un erou, apare mai curînd ca o fiinţă slabă, timorată, egoistă, atîta vreme cît nu se supune înaltelor îndemnuri din afară, menite să-l mobilizeze şi să-l transforme. Alte reflecţii în acelaşi sens ne dezvăluie nu numai adînca şi totuşi echilibrata sa pătrundere în structura morală umană, dar şi mobilul încrederii care l-a făcut pe el însuşi să ajungă ceea ce a ajuns — primul mare îndemn al unui mare veac românesc de cultură.

Dotat cu un bogat simţ de observaţie, trecut totdeauna printr-o interpretare profund personală, Iorga ni se pare totuşi dominat de aspectul pe care i l-am consemnat la început, acela de mare temperament liric. Iar această latură dominantă culminează în lirismul rapsodic. N. Iorga este un avîntat cîntăreţ al ţării — al spaţiului şi al timpului ei. Aci se desprinde volumul său vizionar şi marea sa forţă stilistică în raport chiar cu unii din cei mai de seamă scriitori ai noştri din trecut. Puterea de dilatare, de extindere imensă a unei viziuni, şi totuşi de strînsă concentrare a ei în vibraţia zguduitoare a cîtorva cuvinte, închipuie una din înzestrările sale excepţionale.

Aşa, bunăoară, frumoasa pagină antologică unde Bălcescu evocă ţara Ardealului se vede replăsmuită de Iorga dintr-un alt material perspectivic şi stilistic, în care limita de capacitate a spaţiului verbal se află înfrîntă. Pe de o parte, el amplifică tabloul pînă la perspectiva transfigurată a întregii ţări românești, iar pe de altă parte, îl restrînge şi îl condensează într-o singură frază. Şi totuşi, fraza nu lasă impresia unei esenţe dure, zgîrcite, aşa cum se arată structurile laborios reduse, ci se dezvoltă amplă, bogată, generoasă, fără ca Iorga să renunţe la nici una din sugestivele sale imagini. Este un exemplu impresionant de suflu larg într-o alcătuire restrînsă. „De la

Inv. 43213

Scanned with OKEN Scanner

înălţimile Maramureşului, goale sau înveşmîntate în haina verde a păşunilor", Nicolae Iorga coboară cu privirea pînă la „dunga lată a Dunării", trecînd prin „şesurile în care lunecă spre Tisa Someşul, Crişurile unite, Mureşul" şi, absorbind dintr-odată, în raza unei singure ochiri, întregul spaţiu, îmbrăcat în rotirea călătoare a anotimpurilor, „unde se întinde verde în primăvară, aurie în lumina roditoare a verii, neagră ca un pustiu toamna, albă ca un cîmp de gheaţă şi zăpadă din lunile sterpe ale Miazănopţii iarna, Ţara Românească". O asemenea expresie de artă ne va solicita ceva mai îndelung atenţia prin cîteva observaţii, care vor avea drept punct de plecare tocmai finalul ei.

Cînd obiectul privit are un cuprins vast şi se aşază la începutul unei fraze sau serii de fraze care-l explicitează, atunci tendinţa scriitorului este analitică. Plecînd de la un iniţial punct generator, el vrea să urmărească desfăşurarea descompusă a tuturor ramificaţiilor şi derivaţiilor sale. Dimpotrivă, cînd acea cuprinzătoare noţiune verbală îşi află locul la sfîrşit, precedată fiind de coordonatele ei explicite, atunci obiectivul este sintetic. Toate componentele evocate în cursul dezvoltării se revarsă la urmă convergent în ascuţişul său, ca într-un vîrf care le cuprinde pe toate. Acesta este sensul finalului *Ţara Românească*, cu care se încheie fraza lui Iorga. Şi aci, în aşezarea la urmă a cuvîntului cuprinzător, surprindem parafrazarea lui Bălcescu din acelaşi celebru pasaj amintit, terminat printr-o expresie similară : *Aceasta e ţara Ardealului*. Dar, deşi sugerate unul de la altul, cele două accente concluzive se despart, totuşi, printr-o fundamentală diferenţiere de registre.

Ele se ataşează fiecare la structura întregului respectiv, realizat de Bălcescu dintr-o serie de mai multe fraze, cuprinzînd o perspectivă mai puţin vastă decît Iorga, care într-o singură frază amplă evocă configuraţia lirică a întregii ţări. Faptul ne trimite la o veche şi cunoscută tipologie, concepută pe planul artelor plastice, şi anume aceea a lui Heinrich Wölfflin din lucrarea sa devenită clasică *Principii fundamentale în istoria artei (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe)*. Aci autorul notează mai multe puncte despărţitoare între arta Renaşterii şi aceea a barocului imediat următor. Unul din ele arată că pe cînd pictura renascentistă recurge la o separare strictă, la o distincţie vizibilă între elementele unei opere, pictura barocă

Scanned with OKEN Scanner

le contopeşte într-un unic fluviu de culori. În lumina acestei tipologii, descrierea lui Bălcescu apare ca aceea a unui clasic. El îşi separă, îşi delimitează şi îşi subordonează imaginile, expunîndu-le consecvent şi în construcţii sintactice distincte. Iorga, dimpotrivă, este aci un baroc, care-şi contopeşte elementele şi le face să curgă într-o singură frază. El nu priveşte lucrurile în sine, cu centrul într-însele, ca Bălcescu, ci le vede numai în legăturile lor fluide, în confluenţele lor, în revărsările lor întreolaltă. Apele *lunecă spre...*, pămîntul *se întinde* indefinit, iar locurile sau regiunile evocate nu sînt decît scheme de reper pentru intervalurile dintre ele, pentru un *de la... pînă la*. În sfîrşit, anotimpurile din partea ultimă a frazei topesc, fiecare în culoarea sa specifică — verde, galben, negru, alb — orice diferenţiere. Ne dăm, deci, seama că avem de-a face cu două structuri deosebite. Or, acelaşi raport de viziune deosebită se va stabili şi cu cele două finaluri respective. La Bălcescu, încheierea, cuprinsă şi ea într-o propoziţie separată, este doar un adaos dominator, o încununare sintetică, un altceva subordonator, o alcătuire de specia frontonului faţă de restul templului. La Iorga, însă, aşa cum nici celelalte componente nu apar detaşate prin limite, ci se întrerevarsă, se alipesc sau se prefiră una într-alta, în aceeaşi pastă a pămîntului patriei, tot astfel nici finalul *Ţara Românească* nu reprezintă o piesă concluzivă decupată din ansamblu, ci un factor adînc infuz în întreaga frază. În felul acesta, apare în plină lumină deosebirea registrelor şi, de aci, a funcţiunilor integratoare pe care le îndeplinesc cele două puncte de încheiere.

Trebuie să mărturisim că am recurs la prea laborioasa noastră explicaţie numai pentru a preîntîmpina presupunerea vreunei servituţi literare a lui Iorga faţă de Bălcescu. Noi credem, dimpotrivă, că şi în acest strălucit exemplu ni se oferă prilejul de a constata ireductibila sa originalitate, apreciabilă nu atît în barocul său, cît în contrastul dintre vastitatea viziunii şi redusul volum verbal, unde ea a putut atît de perfect să încapă. În felul arătat, evocările sale ample se condensează uneori în sinteze stilistice şi în *raccourci*-uri uimitoare, cum ar fi, bunăoară, cu privire la Ştefan cel Mare, lirica revelaţie că „tot ce a fost pe acest pămînt se topeşte în lumina lui". Alteori, tot legat de persoana marelui domnitor, în intuiţia halucinantă a simbolicii sale reînvieri, îl vede „săgetînd ucigător

Scanned with OKEN Scanner

din ochii săi străşnici, limpeziţi de ceaţa morţii îndelungate". La noi, într-o asemenea proză, pătrunsă de lirism rapsodic, numai Sadoveanu l-a întrecut.

Acest om deosebit de complex este, în felul său, un prim şi un ultim. Este pe plan oficial primul om al noului veac românesc, ale cărui perspective de universalitate le anunţă şi le concretizează cu anticipaţie în propriile sale realizări. Anunţă, însă, veacul prin atitudini şi coordonate stilistice mai vechi decît ale timpului său. În această privinţă, el apare şi ca un ultim. Este poate, şi pe plan mondial, cel din urmă genial istoric-literat de tip romantic. Ambele străluciri — a începutului şi a sfîrşitului — se ciocnesc într-o fulgerare unică ce luminează chipul acestui Ianus, deopotrivă de proeminent printre primi şi printre ultimi.

Scanned with OKEN Scanner

„FRAŢII JDERI"

Dacă în fiecare din cărţile lui Sadoveanu apare Sadoveanu întreg, faptul se învederează cu atît mai puternic cînd este vorba de *Fraţii Jderi*. Fruct al unei îndelungi meditaţii şi elaborări, această grandioasă lucrare am putea spune că alcătuieşte însuşi „rodul pămîntului" din bogata ţarină sadoveniană. Prezentată de autor cu subtitlul de „roman istoric", ea cuprinde, în realitate cu mult mai mult decît atît. *Fraţii Jderi* este într-adevăr roman istoric, dar totodată şi epopee, şi cronică, şi legendă, şi poem folcloric, şi rapsodie naţională, şi roman realist.

Nu numai toate genurile, ci şi toate categoriile artei se încrucişează sau se împletesc într-însul, frumosul, gingaşul, sublimul, tragicul, caracteristicul, grotescul. Toate sunetele intră în această uriaşă orchestraţie ; tonul ritual şi oracular coboară pe nenumărate trepte intermediare pînă la cel umoristic şi caricatural. Şi în toate aceste registre Sadoveanu realizează modele culminante. *Fraţii Jderi* ni-l arată pe unul din cei mai vibranţi poeţi imnici ai naturii alături de unul din cei mai mari umorişti români.

Optica lui Sadoveanu îşi aşază postul de observaţie deschis la toate perspectivele : el pătrunde în singurătatea melancolică a omului, în gîndurile sale cele mai de taină, se instalează în intimitatea sa domestică, iese afară în forfota curţilor de mănăstiri sau a gospodăriilor cu argaţi şi, în sfîrşit, se urcă pe o înălţime ca să cuprindă unduirea amplelor mişcări de mase.

Scanned with OKEN Scanner

Aci, adică în înregistrarea ritmului sincronic al mulțimilor, propulsate de un vijelios patos colectiv, poate că, în literatura universală, numai Gorki îl întrece. Iată, bunăoară, ritmul ridicării simultane „c-o mișcare de val" a celor douăzeci de mii de inși îngenuncheați în fața lui Ștefan-vodă, sau acela năpraznic al nohailor călări „ca dîra de pulbere aprinsă", ale căror pîlcuri „împungeau văile" (a se observa găsirea formulării sugestiv sintetice — cel mai adesea prin utilizarea verbului neprevăzut, în speță „împungeau" — care concentrează în ascuțișul unui singur cuvînt o suită întreagă de idei, imagini și reprezentări, ca la marii poeți antici). Dar nu mai puțin decît amploarea mulțimilor impresionează varietatea tipurilor umane izolate. În acest colos de peste o mie de pagini, cu sute de personaje, întîlnim domnitori, boieri, domnițe, oșteni, vînători, argați, călugări, negustori, răzeși, hoți, robi țigani, într-o împletire din cele mai stufoase. Înlăuntrul fiecăreia din aceste categorii există iarăși o diferențiere nesfîrșită. Dacă ar fi să surprindem tipurile feminine ale romanului, trebuie să trecem de la familiara, pletorica, revărsata Ilisafta, la cocheta Candachia, la pasionata Nasta, pînă să ajungem la adînc obsedata de tristețe Chiajna, ai cărei ochi verzi erau „rotunjiți ca de o spaimă a unor vedenii lăuntrice". Aceeași gradație poate fi întîlnită și în rîndul altor categorii, bunăoară a călugărilor, de la prudentul și diplomatul Amfilohie, pînă la Stratonic nebunul.

Cea mai mare parte din omenetul lui Sadoveanu ne întîmpină pe drumuri. Cine nu cunoaște amplele resurse sugestive — aproape unice în literatura lumii — ale drumurilor sadovenești, cu locurile sale de popas pe la rateșuri și pe la focuri în noapte ? „Drumurile" la Sadoveanu sînt mai mult decît un simplu motiv pitoresc ; ele constituiesc un principiu aproape simbolic al cunoașterii, o secțiune de investigație tăiată cu lumină în misterul și necunoscutul infinitelor destine omenești. Focurile sale de popas, în noapte, transpuse la superioara scară umană, au funcțiunea reflectoarelor subacvatice, care, în întunericul nesfîrșit al fundurilor de mare, ne descoperă frînturi de viață ignorată. Drumeții săi, parcă simbolic luminați numai parțial de vîlvoarea flăcărilor, aduc treptat la lumină, o dată cu trăsăturile lor, și ceva din întîmplări neștiute, din evenimente de taină, smulse parcă din tenebrele de unde au venit și care-i înconjoară, așa cum vietățile mărilor, la lumina reflectoarelor, vestesc și ele ceva din enigmele umedelor bezne

Scanned with OKEN Scanner

neexplorate. Motivul drumului la Sadoveanu te pătrunde adînc cu aceeaşi sugestie de infinitate — în formele cele mai nebănuite — a relaţiilor şi destinelor umane în lumea noastră largă.

Insistăm cu deosebire asupra acestui factor uman în *Fraţii Jderi* tocmai fiindcă în critica mai veche marele scriitor a fost privit îndeosebi ca un poet al naturii, neglijîndu-se, astfel, una din trăsăturile sale fundamentale. Vasta frescă a *Jderilor* pune în lumină tocmai o asemenea latură, care ne permite să vorbim de o adevărată concepţie antropologică la Sadoveanu. Aşa cum la vechii greci predomină cunoscutul antropomorfism al naturii, la scriitorul moldovean se precizează vederea inversă, aceea de cosmomorfism al omului. Natura nu mai este umanizată ca la antici, adică nu se mai află populată cu diverse spirite homoforme, dar în schimb ea prezintă o frumuseţe şi o ordine intrinsecă, acea „rînduială a firii" care nu relevă numai un model de adaptare, ca la stoici, ci însăşi temelia originară a fiinţei umane. Nu mai mult decît simplele portrete fizice în *Fraţii Jderi* sînt captate de o optică deprinsă să vadă totul drept natură. Bunăoară, comisoaia Ilisafta avea „un glas îmbielşugat", vocea omenească fiind apreciată prin atributul cantitativ, care se dă de obicei recoltelor de bucate, stupilor sau pomilor fructiferi. Barba Vlădicăi era „învierşunată" asemenea vîntului puternic sau furtunii. Moş Nichifor Căliman ni se înfăţişa „cu mădularele răsucite din frînghii şi noduri", fiind privit, astfel, ca un copac bătrîn. În sfîrşit, însuşi semnul distinctiv al celor cinci fraţi şi al părintelui lor, acea pată de jder de pe figură, vădeşte o ingerinţă a naturii extraumane.

Felul lor de viaţă exprimă de asemenea reproducerea la scară umană a formelor naturii. Bărbaţii din familia Jderilor, în frunte cu comisul Manole Păr-Negru, aveau ceva din elementul prin excelenţă mobil şi mutabil al firii — elementul animal —, cel care-şi schimbă frecvent orizonturile şi cuiburile, riscîndu-şi adesea viaţa în atacuri. Dimpotrivă, femeia, în speţă comisoaia Ilisafta, reprezenta elementul vegetal, cu funcţiune nutritoare, înrădăcinat în pămîntul rodnic al Timişului. Că o asemenea „rînduială" intră în însăşi concepţia lui Sadoveanu ne dovedeşte faptul că el atribuie bărbaţilor, îndeosebi tînărului Ionuţ, unele reflexe ale naturii animale : „sălbăticiunea din el avea fiorul primejdiei". De la sine chiar, flăcăul observă că se aseamănă cu căţelul său de vînătoare care „nu

Scanned with OKEN Scanner

părăseşte niciodată urma, prin ploaie, vînt, zăduf". Desigur că, sub acest aspect, indiciile cosmomorfice nu se opresc aci, ci apar deosebit de multiple în *Fraţii Jderi.*

Ionuţ este încă tînăr, şi natura se proiectează într-însul doar sub specia simplelor intuiţii de apărare şi orientare. Într-o a patra parte a *Jderilor,* pe care scriitorul n-a mai prins s-o realizeze, nevîrstnicul personaj ne-ar fi apărut probabil într-o fază cosmomorfică matură, aşa cum se întîlnesc alte figuri umane nu numai în *Fraţii Jderi,* ci şi în restul operei sale, bunăoară în *Creanga de aur,* în *Baltagul* şi *Nicoară Potcoavă.* Maturitatea cosmomorfismului se exprimă nu numai prin simpla reflectare a naturii în om, ci şi prin iniţierea în tainele naturale. Se ajunge astfel la cel mai specific tip antropologic sadovenesc, acela al „magului" sau al „înţeleptului". Acesta caută să pătrundă anumite sensuri sau puteri ascunse ale naturii şi să şi le însuşească.

Omul sadovenesc este unul care *ştie,* fiindcă natura a pătruns integral într-însul cu cele mai secrete „rînduieli" ale ei. Bunăoară, schivnicul de la Izvorul Alb „punea urechea la pămînt ca s-audă glasul pămîntului" ; tot el „avea o cunoştinţă ascunsă despre mersul stelelor şi al soarelui". Nu mai puţin, Ştefan-vodă este un asemenea mag, care smulge sensul anumitor aspecte ale naturii şi îl aplică la planul guvernămîntului. „Noi domnii şi stăpînitorii de noroade", spune el fiului său Alexăndrel, „trebuie să urmăm pilda soarelui, dînd în fiecare zi căldură şi lumină, fără a primi". Aceasta o numeşte Ştefan „rînduiala noastră", rînduială obţinută în mod elaborat şi dirijat în sensul de mai sus. Astfel vestita „vînătoare domnească" din partea a doua este pentru domnitor o cale de iniţiere tainică, aşa cum pentru babilonianul Ghilgameş a fost călătoria la strămoşul său Utnapiştim, spre a afla iarba nemuririi, sau pentru Aeneas popasul la Sibilla din Cume. El doreşte să se iniţieze de la legendarul schivnic al Izvorului Alb asupra destinului său şi al Moldovei. Dar acest drum de iniţiere se află legat tocmai de cufundarea adîncă în elementul naturii, în acea pădure neumblată, unde semnul de călăuză — factorul introducător — este tot o vietate a acelei sălbăticii, fabulosul bour, a cărui evocare, laolaltă cu multe altele din regnul zoologic, fac din Sadoveanu unul din cei mai mari pictori animalieri ai lumii. Prin cele mai variate aspecte, romanul cuprinde astfel într-însul întreaga scară a cosmomorfismului sadovenesc.

Scanned with OKEN Scanner

În spațiul restrîns pe care ni l-am propus, ne mai permitem o ultimă întrebare : care este genul dominant al acestei opere atît de complexe ? S-a spus că este romanul istoric, indiciu susținut de însuși subtitlul lucrării. Noi însă am înclina să vedem precumpănitoare într-însa elementele de epopee. În primul rînd, romanul istoric, creație provenită prin excelență din individualismul romantic, este aceea a eroului unic, care determină întreaga atmosferă. Titlul *Fraților Jderi* ne indică, dimpotrivă, acea pluralitate familială cu reminiscențe gentilice proprie epopeii începuturilor. Însuși numărul de cinci al Jderilor amintește atît cifra, cît și legăturile de rudenie ale personajelor dintr-o bătrînă și celebră epopee, și anume cei cinci frați Pandava din *Maha-Bharata* indiană. Iar solidaritatea familială dintre ei implică existența aceluiași unic organism colectiv, ale cărui membre, aflîndu-se investite cu funcțiuni diferențiate, rămîn totuși indisolubil legate întreolaltă. Pasiunea lui Simion și a lui Nicoară pentru aceeași femeie, care pe planul individualismului romantic ar fi dus la o spărtură, ca de pildă în drama *Cei doi frați* a lui Lermontov, nu poate aci să atingă cu nimic nezdruncinatul și aproape ritualul ciment familial. Împrejurările sînt mai evoluate și aduc, deci, repercusiuni mai dureroase, dar ne amintesc totuși de episodul prințesei Draupadi față de cei cinci frați Pandava din aceeași *Maha-Bharata*.

În al doilea rînd, pe cînd romanul istoric se menține în ritmul palpitant al aventurii, *Frații Jderi* își însușește cadența lentă a vechilor epopei, înaintînd pe căile ocolite ale popasurilor în natură, ale amintirilor, ale voroavelor tihnite. În cadrul acestor episoade se încheagă o rapsodie a pămîntului Moldovei, acest loc „îmbielșugat și dezmierdat", unde la treier boabele de grîu se desfac „grele și tari, c-un sunet de sticlă", și unde albinele fac „un fel de ceară care nu se găsește nicăieri pe lume", o ceară verzuie și cu mireazmă amețitoare. Îndeobște tablourile sale se prezintă cu ritmul coacerii lente a bucatelor pe cîmp, așa cum se prezintă, în virtutea cosmomorfismului său, și figurile umane. La început, noile personaje, introduse în vasta sa scenă, apar neutre ca și fructele crude, urmînd să se coacă cu încetul sub ochii noștri, pînă devin captivante prin comoara de experiență, de cunoștințe și de înțelepciune care ajunge să se desprindă ca o aromă îmbătătoare dintr-înșii. Acest ritm al coacerii solare este propriu mai curînd vechii epopei decît romanului istoric.

Scanned with OKEN Scanner

În sfîrşit, şi în *Fraţii Jderi* există un echivalent al registrului zeiesc, care mînă evenimentele, ca în epocile antice. Numai că acest echivalent se află situat acum pe un plan de imanenţă în persoana lui Ştefan-vodă, a cărui făptură tutelară se face pretutindeni presimţită. Portretul său fizic este sumar schiţat, insistîndu-se mai mult asupra privirii sale tăioase, ca expresie a forţei morale pe care o degajă. În schimb, dimensiunile formidabilei sale personalităţi se află măsurate, ca şi ale zeilor, în efectul pe care prezenţa sa îl produce în conştiinţa celorlalţi. Ştefan-vodă se construieşte, astfel, uriaş pe calea răsfrîngerilor. Acest joc de răsfrîngeri pleacă de la demnitarii săi, care, deşi mai înalţi decît el, păreau că-l privesc „de jos în sus", pînă la mulţimea nenumărată a poporului, care, îngenuncheată în faţa lui, nu îndrăzneşte să-l privească. Aci Sadoveanu exprimă magistral fiorul zguduitor al emoţiei colective, care ajunge pînă la gradul freneziei cu ecouri viscerale : „cîteva neveste ţipară de sfială, văzînd pe Vodă în asemenea înălţime şi segetări de lumină". Acest puternic reflex emotiv ajunge în curînd să se intensifice nebănuit : „Trei ţipete înfricoşate izbucniră dintr-odată ; în acel loc mulţimea se zvîrcoli grăbit. Erau ţipete de femeie. Se dădu îndată lămurire măriei-sale că, de mare sfială, în acea clipă o muiere a slobozit din măruntaiele ei un prunc." Dar nu numai în apariţia strălucirii sale domneşti, ci şi în momentele sale de interiorizare, de reculegere, de întristare, se creează sugestia unei atmosfere rituale desprinse dintr-însul, modelîndu-se doar din simple răsfrîngeri, din antecedente, din semnificaţii mute, conturul unei figuri excepţionale. De aceea el atinge — însă cu un accent de mult mai adîncă umanitate — funcţiunea registrului zeiesc din vechile epopei.

Pe lîngă elementul epopeic, am spus că există şi mulţi alţi factori care intră în componenţa *Jderilor*. Ne mărginim, însă, la cele cîteva idei schiţate pînă acum, rezervîndu-ne pentru alte prilejuri completarea reflecţiilor privitoare la această unică realizare a literaturii noastre.

Scanned with OKEN Scanner

REBREANU
ÎN LITERATURA UNIVERSALĂ

În proza clasică românească din veacul al XX-lea există două mari conştiinţe care au cuprins suprafaţa cea mai extinsă şi volumul cel mai adînc al vieţii noastre sociale : Sadoveanu şi Rebreanu. Temperamente cu totul deosebite, situate pe linia unor filiaţii literare cu totul opuse, ei au ajuns să se întîlnească pe piscul aceleiaşi cuprinzătoare forţe creatoare, neatinsă de nici un alt prozator de pînă la ei. Această posibilitate şi conştiinţa comună, îndrumată de caracterul integral al realităţilor româneşti, a concurat să-i ridice pe amîndoi către punctul final al activităţii lor artistice : creaţia epopeică. Aci ajung ei să îmbogăţească constelaţia unor raţiuni literare, care privesc întreaga lume contemporană.

Se ştie că în legile progresive ale literaturii universale nu intră numai născocirea unor noi genuri, ci şi reluarea pe plan modern a anumitor genuri de multă vreme abandonate. Exemplul cel mai strălucit este — o dată cu descoperirea *Poeticii* lui Aristotel pe la sfîrşitul veacului al XV-lea — readaptarea tragediei antice de către Renaştere, gen care se văzuse definitiv părăsit în mileniul medieval ; de aci urmează să se desfăşoare întreaga dramaturgie modernă. Un alt exemplu ne oferă reluarea baladei medievale de către pre-romantismul din veacul al XVIII-lea, iniţiativă prin care s-a adus un curent de viaţă proaspătă în istovita perspectivă clasică a timpului. Vremea noastră a adăpostit şi ea o asemenea palingeneză, identificată

Scanned with OKEN Scanner

în reapariţia epicei versificate. Dar aparenţa de paradox nu ne-o dă propriu-zis poemul versificat, ci faptul că epopeea modernă a germinat chiar în substanţa genului epic care a înlocuit-o, adică în roman. Condiţiile sociale ale vieţii moderne — deplasarea interesului de la individ la masă — au provocat această canalizare a unui sector reprezentativ din romanul modern către epopee.

Faptul s-a produs pe cele mai diverse căi, atît sub raportul împrejurărilor prezente, cît şi al perspectivelor. Unii văd începutul acestui proces, de revenire a romanului la epopee, în *Război şi pace*. Alţii îl recunosc mai tîrziu, în literatura sovietică, avînd drept obiect special de referire *Pe Donul liniştit*. Dar o asemenea revenire a avut loc şi pe o arie mai mărginită, în alte condiţii şi cu alte rezultate. Principiile naturaliste în legătură cu ereditatea patologică l-au scos pe individ din cercul izolării, care se închidea pe plan social şi literar tot mai strîns în jurul lui, şi l-a făcut să depindă de coordonatele fatalităţii familiale. Primul curent care profită de aceste date, în sine nevalabile, dar menite a slăbi atenţia asupra individului şi a o extinde asupra unui grup, este verismul italian ; el înlocuieşte moştenirea biologică, postulată de naturalism, prin moştenirea social-economică, fixîndu-se astfel, pe un pozitiv plan realist. Iar mediul în care această deplasare a interesului — de la individ la grup — putea să ofere cele dintîi elemente este mediul ţărănesc, aşa cum apare în *Malavoglia* de Giovanni Verga, primul roman al unei familii din cadrul realismului propriu-zis. În sfîrşit, iniţiativa creşte şi se dezvoltă culminînd în veacul nostru la Thomas Mann, Roger Martin du Gard şi mai cu seamă la Galsworthy, care tratează conştient în *Forsyte Saga* mentalitatea de clan primitiv, transpusă pe planul modern al interesului de dominaţie în lumea capitalistă din Anglia victoriană. În cele mai diverse medii, cu cele mai variate perspective şi cu întreaga scară a extinderii epopeice, de la clan şi pînă la categorie, clasă socială sau popor, epopeea îşi desprinde iarăşi configuraţia specifică chiar din viscerele romanului. Iată, deci, constelaţia pe care o vor îmbogăţi cei doi mari scriitori ai noştri, ieşiţi cu mult din cercul unui mărginit interes local.

Contribuţia unor opere naţionale la tezaurul literaturii universale are loc cu atît mai accentuat, cu cît ele nu sînt produse de adaptare a unor formule circulante din afară, ci se alcă-

Scanned with OKEN Scanner

tuiesc direct din însăşi oglindirea realităţilor înconjurătoare. În cazul lui Sadoveanu şi al lui Rebreanu, formaţia lor literară din autori străini, mai mult nuvelistică, gen cu care au debutat ei, nu putea să-i dirijeze către creaţia epopeică. Lecturile unora din scriitorii amintiţi mai sus au survenit pe parcurs, cînd cei doi prozatori români îşi terminaseră „anii de ucenicie" (cu cîteva excepţii, între care *Război şi pace*, pe care Rebreanu l-a tradus în tinereţe, fără a-l fi publicat). În orice caz, din nici o mărturisire scrisă a lor nu rezultă că ei ar fi reţinut la acei autori străini coordonatele epopeice. Caracterul de epopee, atît la *Fraţii Jderi*, cît şi la *Ion* sau *Răscoala*, s-a dezvoltat exclusiv din necesitatea internă de oglindire a realităţilor sociale şi naţionale. Fără să urmărească precis, şi prin aceasta cu atît mai organic şi mai adînc, cei doi mari scriitori români aduc o contribuţie esenţială pe planul universal al trecerii de la roman la epopee într-unul din sectoarele importante ale literaturii contemporane.

Sadoveanu şi Rebreanu se situează într-o ordine complimentară şi într-o succesiune strînsă, care permite a se urmări în operele lor istoria integrală a unui popor la o anumită dată sau perioadă de timp, ca şi în vechile epopei. Am putea spune că între creaţiile respective există o relaţie similară cu aceea dintre *Iliada* şi *Odiseea*. Ca şi Homer, care în *Iliada* evocă momentul de descompunere a societăţii gentilice, a cărei amintire o salvează în epopeea sa, tot astfel Sadoveanu oglindeşte în scrisul său ultimele forme în dispariţie sau chiar dispărute ale unor vechi aşezări şi tradiţii. Faptul, de altfel, nu comportă numai o raportare la Homer. Într-o epopee, care nu are nici un veac de vechime, şi anume *Martin Fiero* de marele poet argentinian José Hernandez, se urmăreşte, o dată cu stingerea păturii sociale a legendarilor *gauchos*, păstrarea amintirii lor pe plan literar. În romanul propriu-zis al veacului nostru, un Galsworthy asociază la numele familiei Forsyte noţiunea de *saga*, de legendă, fiindcă el vede dispariţia acestei familii — echivalentă cu o întreagă categorie din marea burghezie britanică —, a cărei descompunere o şi evocă în cursul ciclului său, astfel încît ea urmează să rămînă în domeniul trecutului. Dar scriitorul englez leagă de faptul „legendei" un sens critic, un echivoc de parodie, făcînd să reiasă nulitatea spirituală a celor mai mulţi din membrii numitei familii. Sado-

Scanned with OKEN Scanner

veanu este mai apropiat de sensul pozitiv, homeric, al trecutului, luminînd o societate care şi-a avut rostul efectiv în vremea sa, dar care şi-a sfîrşit mesajul ; perspectiva sa se arată şi de o mai accentuată ampioare, nelegîndu-se de o categorie restrînsă, ci de dimensiunile vaste ale unei întregi aşezări.

Rebreanu intră în scenă după ce s-a presupus consumarea procesului reflectat de Sadoveanu. El răsfrînge epopeic societatea ţărănească în noi coordonate, cînd ea începe să se manifeste ca o forţă. Mai întîi înfăţişează colectivitatea rurală sub aspectul conflictelor sale interne *(Ion)* şi apoi o arată unită şi solidară împotriva vrăjmaşului din afara ei *(Răscoala)*. El reflectă faza ulterioară, cînd la sate au pătruns relaţiile capitaliste împreună cu dorul posesiunii şi cu conştiinţa de realitate socială a ţărănimii, aptă a fi pregătită şi pentru alte noi transformări. Fără a fi exactă analogia sub raportul structurilor, ci numai sub acela al gradului de diferenţă, sensul epopeic, între Rebreanu şi Sadoveanu, reprezintă o schimbare ca aceea a formelor de viaţă comercială din *Odiseea* faţă de cele pur agricole din *Iliada*.

Nu ştiu dacă s-a observat un fapt care în sine are mai multă însemnătate decît se pare, şi anume cît de rare sînt epopeile reuşite în întreaga literatură universală. Faţă de ele, numărul de exemplare al oricărui alt gen — al romanului izbutit, al tragediei sau comediei perfect realizate, fără a mai vorbi de genurile scurte — apare imens. Faptul nu se explică numai prin exigenţele de laboriozitate ale marei poeme epice, ci şi printr-o raţiune mai importantă decît aceasta. Anume, epopeea nu se dezvoltă în momente de succesiune continuă, longiliniară, ci numai pe puncte de timp, pe cotituri, cînd au loc schimbări fundamentale în curs şi cînd privirea nu poate fi decît sau retrospectivă, sau prospectivă. Aceste puncte, pe lîngă faptul că apar mai reduse ca extensiune, sînt şi mai rare în istoria umanităţii. Într-însele se reflectă fie o stare pe cale de dispariţie — sau care, chiar dacă a dispărut definitiv, mai solicită încă amintirea —, fie o construcţie în proces deschis, cu perspective asupra viitorului. Alcătuite în veacul al IX-lea, şi *Iliada* şi *Odiseea*, prima reproduce forme de viaţă pe sfîrşite, care-şi încep evoluţia într-un trecut depărtat, în veacul al XII-lea, pe cîtă vreme a doua exprimă noi coordonate, care-şi

Scanned with OKEN Scanner

vor afla deplina consolidare cu mult mai tîrziu, prin veacul al VII-lea şi chiar al VI-lea. Veacul nostru figurează şi el tocmai printre aceste puncte de răscruce. Iar una din fazele sale cele mai concentrate este tocmai deceniul cînd se presimte preludiul marilor schimbări care urmează a fi produse de cel de-al doilea război mondial, anii 1930—1940, deceniu cînd operele lui Sadoveanu şi Rebreanu au atins cel mai înalt nivel epopeic, unul retrospectiv, iar celălalt prospectiv.

Sadoveanu ne-a servit pînă acum numai ca un context istoric la problema dezbătută ; cu alt prilej vom încerca să stabilim şi locul său în literatura universală. Pentru moment, atenţia ni se va îndrepta, în această privinţă, numai asupra lui Rebreanu. Ceea ce critica noastră a consemnat adesea — şi uneori nedrept — ca o limită a scriitorului, şi anume incapacitatea sa de pătrundere a vieţii citadine, cu caracterul ei individualist din cadrul burgheziei, se compensează, cum iarăşi s-a arătat, prin deschiderea excepţională a receptivităţii sale faţă de spiritul colectiv rural. Aici G. Călinescu i-a conferit chiar atributul genialităţii. Tocmai această facultate specială a sa, legată de o mare ampioare perspectivică, i-a stimulat drumul către epopee. Relaţia strînsă dintre obiectul observaţiei, lărgimea de orizont, cu care îl cuprinde şi genul literar, în care îl pictează, au fost semnalate tot de G. Călinescu. De atunci critica noastră a adîncit aspectele acestei constatări, surprinzînd, pe baza lor, şi unele elemente ale încadrării sale în literatura universală.

Astfel, cu prilejul unei analize a *Răscoalei* (*Viaţa românească,* 1, 1962), s-a amintit de structura romanelor cu două planuri, un plan prim, în care apar individualităţile, şi altul general, unde figurează poporul. De cele mai multe ori, acest ultim plan se profilează mai şters, mai puţin reliefat, ca un simplu fundal. Se dă, însă, ca un exemplu de început şi, în acelaşi timp, ca un model *Război şi pace*, în care Tolstoi reuşeşte să echilibreze amîndouă planurile, cel singular al individualităţilor şi cel plural al poporului. Iată, însă, că noile aspecte sociale, condiţiile mai avansate ale literaturii, dar mai presus de toate dotarea specifică a scriitorului nostru îi îngăduie să facă, înlăuntrul literaturii contemporane, un pas

Scanned with OKEN Scanner

şi mai avansat decît cel marcat de opera tolstoiană pe drumul de la roman la epopee.

El se situează printre primii scriitori europeni şi printre cazurile cu totul excepţionale, a căror reuşită se desprinde mai deplină din accentul ce cade asupra planului plural al mulţimilor decît asupra celui singular al individualităţilor.

Merită totuşi atenţie şi unele trăsături din caracterul general al realismului său. În primul rînd, rămîne să vedem cum ajunge el cel mai intransigent scriitor realist de la noi în perioada dintre cele două războaie. Singură tradiţia lui Slavici şi a realismului ardelenesc n-a putut fi suficientă pentru a-l face pe Rebreanu să devină o figură mondială. S-a arătat marea contribuţie pe care au avut-o scriitorii ruşi în formaţia sa literară. Aceştia au însemnat, de fapt, pentru el mai mult o directivă sau o linie de orientare, decît un model. Într-adevăr, prozatorul român îşi creează o metodă şi o optică cu totul originale, menite să figureze printre procedeele care au îmbogăţit realismul veacului nostru. Rebreanu selectează cu predilecţie din realitate momentele extreme, de tensiune violentă, care duc la un deznodămînt tragic, cel mai adesea la o moarte cumplită. Fără să existe nici o influenţă, ci numai o vagă afinitate structurală, Liviu Rebreanu, mai mult decît de scriitorii ruşi, se apropie, în această privinţă, de prozatorii americani, de la Jack London pînă la Hemingway. Totuşi, scriitorul român se diferenţiază vizibil şi de ei, ceea ce ne face să gîndim la contribuţia sa proprie, originală, în arta realistă modernă.

De la Balzac, care echilibrează perfect elementul analizei interioare cu acela al faptei, al gestului exteriorizat, oglindirea artistică a realităţii ajunge să se disocieze, să se ramifice într-un realism analitic, care are izvorul în clasicism, şi un realism faptic, mimic şi gestual, incipient la Flaubert, accentuat la Zola şi culminînd în behaviorismul scriitorilor americani. Orientat în sensul vieţii reale de scriitorii ruşi, care n-au cunoscut ramificaţia binară a apusenilor, Rebreanu refuză totuşi calea facilă a imitaţiei, a lucrului gata făcut, şi preferă să-şi impună probleme. El pleacă, de aceea, de la elementele disociate ale occidentului, căutînd să le reconcilieze în arta sa. În relaţiile, de cele mai multe ori încordate, între două persoane

Scanned with OKEN Scanner

sau grupări, una din ele se află privită analitic, iar cealaltă behaviorist, făcînd ca sinteza să rezulte numai la urmă, în ascuţişul deznodămîntului. Există, deci, un personaj asupra căruia scriitorul român îşi fixează analiza, dar numai în raport cu necunoscutul din celălalt personaj sau grup, privit doar exterior, în gesturi şi atitudini fizice.

De obicei, de la această ultimă persoană, observată numai din afară, dar pecetluită de necunoscutul lăuntric, provine pentru cealaltă o ameninţare, adesea chiar moartea, fie directă, fie indirectă. Acest procedeu, care apare numai incidental la Dostoievski sau la alţi scriitori, capătă, am spune, pentru prima dată pondere funcţională la Rebreanu. Scriitorul, utilizînd acest contrast alăturat, de optică şi metodă, pe de o parte, analitică şi interioară, pe de altă parte, behavioristă şi exterioară, optică şi metodă, care se confruntă în două personaje antagoniste, sporeşte nemăsurat conflictul la primul dintr-însele pînă la tragicul punct final.

Într-o asemenea relaţie de surdă încleştare se află, bunăoară, în *Pădurea spînzuraţilor*, Apostol Bologa şi locotenentul Varga. La acesta din urmă, privit numai din afară, ni se păstrează multă vreme echivocul între simpla iritare, rezultată din discuţia de principii cu un prieten, şi înverşunarea oarbă, care poate trece peste orice consideraţie. Abia la urmă, iscarea sa neaşteptată pe întuneric, cu tot atît de întunecata-i hotărîre, care decide întorsătura fatală, trădează tot procesul ce se petrecuse într-însul. În această privinţă, o analiză de-o ascuţime aproape fizică, cu efectul unei incizii dureroase ce se adînceşte necruţător, oferă nuvela *Iţic Ştrul dezertor*. La Varga din *Pădurea spînzuraţilor* există cel puţin antecedentul, care ne lasă să presimţim natura pericolului ce-ar veni din partea sa. În cazul soldatului ce-l însoţea pe Iţic, întîlnim, însă, o fiinţă complet ermetică, pecetluită. Manifestările sale, zgîrcite, ambiguu acoperite — de pasivitate simulată, care ascunde o primejdie — sporesc spaima nelămurită, dar ucigător dezlănţuită a lui Iţic Ştrul. Numai în final se luminează, cu o maximă rigoare, tot jocul de relaţii dintre obiectul intens analitic, privit dinăuntru, şi cel ghicit numai din afară, ca purtător al unei funeste surprize. Desigur, însă, că aceasta nu constituie o schemă. Uneori personajul privit din afară, cel ce prezintă ameninţa-

Scanned with OKEN Scanner

rea, poate, în ciuda aşteptărilor, să aducă salvarea, ca în cazul doctorului Ursu din *Ciuleandra*. Important nu este deznodămîntul tragic sau mai puţin tragic, ci metoda în sine sau mai bine-zis cele două metode confruntate, care, rămînînd aparent străine una alteia, sînt totuşi dominate amîndouă de scriitor într-o sinteză concluzivă. Rebreanu reuşeşte, în literatura contemporană, să prindă iarăşi cele două fire care s-au disociat şi s-au desprins. Şi aci scriitorul român prezintă o etapă în calea unei eventuale recontopiri a celor două elemente.

Geniul lui Rebreanu, secondat de o voinţă puternică, de o natură tenace şi ambiţioasă, care l-a oprit de a da curs inspiraţiei spontane şi fanteziei romantice, a făcut ca scriitorul să nu se mulţumească a umple un gol numai în literatura noastră, ci a deveni şi un mare exponent creator al realismului universal.

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE CĂLINESCU ŞI LITERATURA UNIVERSALĂ

Personalitatea proteică a lui G. Călinescu, pătrunsă de patosul fervent al cunoaşterii şi al ideilor, îşi va găsi una din resursele fundamentale pentru lăuntricul său laborator ideativ în domeniul infinit al literaturii universale. Poate că în întreaga istorie a criticii şi eseisticii româneşti n-au fost compulsate, manevrate, comparate atîtea nume din aria literară mondială ca în totalitatea scrierilor lăsate de acest mare cercetător şi artist.

Totuşi, contactul său cu literatura universală nu este fortuit şi haotic, ci se mişcă pe linia unei orbite determinate. Asemenea naturilor tumultuoase şi fecunde de gînditori-poeţi din cultura românească, un Eliade, un Hasdeu, un Iorga — în raport cu care natura mai lucidă a lui Călinescu se diferenţiază totuşi printr-o imensă superioritate în materie de fineţe analitică şi spirit critic —, el a manifestat o propensiune deosebită faţă de sectorul literaturilor romanice. Dacă restrîngem cercul acestui interes la germenele său iniţial, îl descoperim în literatura şi îndeobşte cultura italiană. Singură, afinitatea temperamentală cu spiritul italic nu ne oferă însă o explicaţie mulţumitoare. Ea trebuie căutată pe planul mai adînc al unor condiţii istorice.

Istoria influenţei italiene asupra vieţii noastre culturale cunoaşte două momente. Pe cîtă vreme, în cel dintîi, Italia era cultivată la noi îndeosebi pentru valorile ei vechi, clasice, în cel de-al doilea moment, începe a fi frecventată pentru ex-

Scanned with OKEN Scanner

presiile noi contemporane ; Budai-Deleanu împrumuta procedee şi motive de la Tasso şi Tassoni, Asachi îl imita pe Petrarca, Eliade îl traducea pe Dante, Ariosto şi Tasso, Caragiale în *Kir Ianulea* pleca de la *Belfagor* al lui Machiavelli ; chiar aprecierile lui Nicolae Iorga, care era încă un om vechi în această privinţă, nu ajungeau să răzbată dincoace de secolul al XIX-lea şi de Carducci. Contemporaneitatea literară italiană, care-şi va găsi, la vremea ei, unele ecouri în scrisul lui Vlahuţă, Delavrancea şi Duiliu Zamfirescu, se oglindeşte, pe de o parte, prea slab, iar pe de altă parte, nu în laturile ei reprezentative şi nici în contribuţiile esenţiale ale acestor scriitori, pentru a putea să decidă o etapă. Adevărata modificare a atitudinii spirituale faţă de Italia, privită nu ca o depozitară de valori seculare, ci ca un focar contemporan de cultură, are loc mai tîrziu, după primul război mondial, întregind abia atunci un fenomen cu totul nou în orientarea noastră culturală.

Anii de formaţie şi debut ai lui G. Călinescu coincid tocmai cu această perioadă. Este vremea tălmăcirilor din Pirandello, Papini, Panzini şi din alţi contemporani italieni. Ştefan Neniţescu îl traduce pe Croce, şi anume *Breviarul de estetică*. Tot el încearcă prima construcţie filozofică românească pe bază de gîndire italiană, vichiană şi crociană *(Istoria artei ca filosofie a istoriei)*. În acest timp, şi alţi eminenţi oameni de cultură români, care n-au şcoală italienească, dar posedă intuiţia momentului, se apropie într-un fel nou de Italia. Astfel, Tudor Vianu publică inspirata sa culegere de *Imagini italiene*, care, în ciuda fervorii de care se află însufleţită, poate fi considerată ca prima lucrare neromantică despre Italia, apărută la noi, lucrare bazată pe observaţii de cultură şi reflecţii eseistice, în felul cum un filozof ca Simmel a privit Florenţa sau Roma. Apoi, între figurile care întregesc „idealul clasic al omului", acelaşi Tudor Vianu îl introduce şi pe Benedetto Croce, singura personalitate pe atunci în viaţă din cîte se află cuprinse în panteonul acelei frumoase lucrări. Într-o asemenea constelaţie, şi după anii petrecuţi la Roma, G. Călinescu urcă treptat piscul de mentor al culturii româneşti, cu toate determinantele italice, asimilate în sensul lor nou.

Se spune — şi faptul este adevărat — că omul gîndeşte într-o singură limbă. Totuşi, persoanele culte şi excedate de

Scanned with OKEN Scanner

propriile idei se întîmplă adesea să gîndească şi în două limbi, una fiind complimentară, întregind adică anumite nuanţe şi sensuri cu expresiile ei mai direct adecvate unei reproduceri a lor. Această a doua limbă la G. Călinescu este italiana, ceea ce presupune asimilarea adîncă a literaturii şi culturii respective. Un domeniu compromis secular, ca acela al introducerii de cuvinte italiene în limbă — nefericita iniţiativă a lui Eliade, vestejită ca ridicolă de însuşi Călinescu — se află din nou frecventat chiar de înfierătorul său, care are curajul să reitereze ceea ce condamnase la altul. „Să reitereze" este numai un mod foarte general de a vorbi ; în realitate, după cum vom vedea, Călinescu face cu totul altceva.

Nu faptul că Eliade a introdus cuvinte italiene în limbă, ci felul cum le-a introdus apare ridicol, un fel abstract, dogmatic, pretenţios normativ, mort, neadecvat la realitatea limbii şi la interpretarea simţirii prin vocabule corespunzătoare. G. Călinescu este unul care intuieşte această distincţie între *ce* şi *cum*, o dată cu inaugurarea influenţei italiene ca pe o realitate vie, contemporană, actuală. Introducerea lexicului italian are loc la el în mod creator, numai pentru uzul stilistic propriu, fără să-l impună nimănui, întemeindu-l pe coordonate spontane, după inspiraţia elocuţiunii personale. Influenţa lingvistică italiană intră astfel într-un alt registru şi într-un sens cu totul nou, care a năruit prejudecata oroarei de italienizare.

Desigur că limbii lui Călinescu ar trebui să i se consacre, sub raportul de faţă, un amplu studiu lingvistic. Cum, însă, nu acesta este subiectul nostru, ne vom mulţumi cu o relatare din cele mai sumare. Am putea disocia la el în trei categorii influenţa lingvistică italiană. Mai întîi, consemnăm redarea directă a termenului sau expresiei italieneşti, aşa cum în vechile scrieri umaniste în limbi moderne, chiar de cea mai înaltă ţinută stilistică, se reproducea întocmai termenul latin pentru scrupul de exactitate sau dorinţă de prezentare a unei nuanţe lipsite de echivalenţă exactă. Tot astfel apare pe plan italienizant la Călinescu *sfregio*, *a zazzera*, *pettegolezzi* şi multe altele. În al doilea rînd — şi aci identificăm categoria cea mai importantă —, se surprind vocabulele italieneşti date în formă românizată : *superficie*, *intarsiat*, *prepotenţă*, *lament* şi *lamentos*, *caricat*, sau verbe care înlocuiesc sintetic o perifrază, cum

Scanned with OKEN Scanner

ar fi a *horaţianiza*, după italienescul *orazianizzare* ; exemplele pot fi sporite şi în această privinţă. În sfîrşit, a treia categorie cuprinde latinismele folosite la o italienească cultă, elegantă, academică şi aulică : *senectute, tumefacţie, ablaţie, petulant, periţie, fragranţă* etc. Niciodată, în contextul acelei fericite îmbinări de spontaneitate şi pasiune cu exactitatea din elocuţia călinesciană, nu supără asemenea termeni, care, departe de a se aglomera într-o păsărească vulgară, se află presăraţi, totodată discret şi firesc, printre alte elemente ale vorbirii.

Ei alcătuiesc laolaltă un indiciu care ne relevă cît de intens a frămîntat el în mintea sa cultura şi îndeosebi literatura italiană. Faptul nu face să rezulte un număr mare de preocupări directe în legătură cu această literatură — printre altele, mi-a mărturisit că păstrează din tinereţe numeroase fişe pentru o monografie *Carducci*, proiect apoi părăsit —, dar se exprimă, în schimb, printr-o dovadă cu mult mai concludentă. Anume, studiind sinteze şi figuri ale altor literaturi, el le raportează mai totdeauna la echivalenţe italiene, ca la o matcă primordială, ca la un *Urphänomen* al propriei conformări de gîndire literară. De aceea, în scrisul său trece, sub specia termenilor de comparaţie sau a deslușirilor integratoare toată istoria literaturii italiene, de la Sf. Francisc de Assisi şi pînă la Pirandello. Dar nu numai numele ilustre ale acestei literaturi defilează sub ochii noştri, ci şi cele fără extinsă circulaţie, îndeosebi din Renaştere sau din Seicento — adesea cu citate din operele respective — pentru a se clarifica pe cale comparativă o nuanţă sau un detaliu. Astfel, discutarea lui Alessandro Piccolomini, Michelangelo Biondo, Pier Salvetti, Cesare Caporali, Paolo Zazzaroni, Francesco Carletti şi a multor altora arată cît de pasionat a pătruns el în amănunt patrimoniul literar italian. Aceasta nu exclude totuşi şi o privire a sa directă, ca preocupare centrală. Bunăoară, în tinereţe, dă o traducere a *Omului sfîrşit* de Papini, care va constitui un minunat exerciţiu stilistic pentru scriitorul de mai tîrziu. În anii maturităţii, consacră lui Torquato Tasso cel mai original şi mai subtil studiu scris la noi în legătură cu acel poet.

Cultura italiană va avea şi alte consecinţe pentru orientarea sa în literatura universală. Posedînd formaţia unui italian cult, Călinescu se va iniţia şi în erudiţia latină, atît de organic

Scanned with OKEN Scanner

legată, prin tradiţie, de viaţa spirituală a peninsulei. Italia ne oferă poate unicul caz din veacul nostru cînd un poet mare în limbă naţională, ca Giovanni Pascoli, realizează cea mai înaltă creaţie artistică a sa, poemul *Thallusa*, în limba latină. Ţinînd seama de acest organic caracter clasicist, care se va reflecta în formaţia lui Călinescu, putem distinge registrul cu totul nou pe care-l aduce el în cultura noastră şi sub raportul unei asemenea orientări. Să luăm, ca termeni de comparaţie, două din cele mai distinse figuri româneşti, de formaţie clasică, Vasile Pîrvan şi Eugen Lovinescu. Deşi naturi opuse şi care se detestau reciproc, totuşi asceticul stoic Pîrvan şi hedonistul estetizant Lovinescu se întîlnesc pe planul aceluiaşi ritualism înalt stilizat, de hierofanţi ai unei idei. Însuşirea superioară a culturii şi a spiritului clasic nu era străină la noi de un anumit artificiu, chiar în sensul înalt al cuvîntului. Spre deosebire de aceste manifestări, latinismul de proveninţă italiană al lui Călinescu are un caracter spontan, viu, organic. El îl leagă de impresiile cele mai directe şi cele mai proaspete ale lecturilor sale moderne, aşa cum face în studiul său din tinereţe despre poezia lui Lucian Blaga, raportată mereu la *Bucolicele* virgiliene, din care dă extrase copioase în original. Mai tîrziu, conferinţa despre *Ovidiu* şi monumentalul studiu despre *Horaţiu*, cu ilustrări şi comparaţii din Cicero, din Ovidiu, din Seneca, unde se practică cele mai subtile interpretări pe bază socială, sînt însufleţite de acelaşi caracter viu, organic, actual, aşa cum nu cunoscuseră încă la noi studiile clasice.

În sfîrşit, tot literatura italiană — şi chiar din anii tinereţii la Roma — l-a dirijat spre cercetarea altor literaturi romanice, în primul rînd a celei spaniole. Scriitorul însuşi ne face cunoscută calea de deschidere a acestei noi perspective. „Cunoscător specializat al literaturii italiene", declară el, „şi, aş îndrăzni să spun, destul de atent şi al altora, a trebuit prin natura lucrurilor să privesc şi la Iberia" (*Prefaţă*, la *Impresii asupra literaturii spaniole*). Deşi îşi califică lucrarea drept simplă „operă literară de speţa eseului", totuşi, adaugă, pe bună dreptate şi fără falsă modestie, că „cititorul român de azi va scoate cred din această carte cea mai largă cunoaştere a literaturii spaniole din cîte a putut avea în limba română" *(Idem)*.

Scanned with OKEN Scanner

Eseul literar nu este un gen diletant, ci posedă doar un alt obiectiv de specializare decît studiul literar. El nu priveşte adică literatura în sine, ci ca pe o furnizoare de indicii psihologice, etice, sociale, sau de particularităţi ale popoarelor. *Impresii asupra literaturii spaniole* practică tocmai acest lucru, dar printr-însul vrea să precizeze la urmă tot o sferă de structuri şi de valori literare propriu-zise. Desigur că specialistul strict, privind implacabil, va descoperi, în cuprinsul lucrării, inexactităţi de relatare, mărunte confuzii, interpretări neconfirmate, chiar judecăţi de valoare aproximative. Toate acestea pe plan de detalii. Dar pe plan mare, ce sinteze admirabile în jurul motivelor şi aspectelor esenţiale ale literaturii spaniole, ce asociaţii noi dispuse în înlănţuiri seducătoare, ce ingenioase şi profunde reflecţii comparatiste ! Dăm, numai ca simple exemple, asimilarea parţială a tipului *Don Juan* cu tipul *pícaro*, rolul imens al opiniei publice care subminează volumul conştiinţei intime de *adevăr* (expresie, am adăuga noi, a unei ambianţe unde individualismul creşte numai exterior, în relaţii rituale), polaritatea dintre *locura* — nebunie, extravaganţă — şi spiritul critic, apropierea dintre *El gran teatro del mundo* al lui Calderon şi cele *Şase personaje* ale lui Pirandello. Ne este cu neputinţă să enumerăm toate trăsăturile care fac dim *Impresii asupra literaturii spaniole* una din cele mai frumoase şi mai pasionante cărţi ale lui Călinescu.

În mod separat, scriitorul dă mai tîrziu un amplu studiu despre Cervantes. Aci, antipatia injustă pe care criticul şi-o îndreaptă asupra fermecătorului Sancho Panza ne obligă la toată rezerva posibilă. Totuşi, nu ne putem reţine de-a admira intensitatea forţei sale de disociere în interpretarea lui Don Quijote. Celebrul personaj a fost pînă acum unanim văzut ca un exemplar nobil de umanitate, dar totuşi ca un simbol al spiritului vetust şi anacronic. Călinescu, printr-o ascuţită disecţie caracterologică, descoperă contrastul dintre concepţia pe care şi-a însuşit-o Don Quijote şi structura sa reală. Sub acest din urmă aspect, departe de a fi un anacronic, Cavalerul Tristei Figuri apare ca un om cu totul nou. Curiozitatea, avîntul şi spiritul riscului propulsat de pasiunea cunoaşterii, explorarea spaţială a necunoscutului, tendinţa de reformare a umanităţii, privite toate în sine şi făcîndu-se abstracţie de

Scanned with OKEN Scanner

obiectivele lor deviate, îl arată ca pe unul din cele mai moderne personaje ale literaturii universale.

Nu mai este cazul, pentru a ne proiecta în completare sfera romanismului său, să semnalăm uriaşele cunoştinţe şi nenumăratele sale referinţe la literatura franceză, deoarece, în cadrul culturii româneşti, această trăsătură nu poate reliefa prea accentuat specificul personalităţii sale. În schimb, trebuie menţionată extinderea absorbantului său interes şi la celelalte literaturi, la cele germanice şi îndeosebi la cea rusă, de unde-şi extrage materia pentru două studii de cea mai mare fineţe, unul consacrat lui *Tolstoi*, iar celălalt lui *Cehov*. Contribuţia sa la progresul literaturii universale şi comparate în cultura noastră înscrie astfel o serie de urme luminoase, care se integrează printre expresiile cele mai durabile pe care le-a dat o minte românească în acest vast domeniu.

Scanned with OKEN Scanner

TUDOR VIANU
ŞI LITERATURA ROMÂNĂ

O personalitate care a ilustrat atîtea din ramurile culturii noastre umaniste — şi pe cîteva dintr-însele le-a întemeiat chiar el la noi — îşi alcătuieşte drept unul din obiectivele de seamă ale multiplelor sale interese ştiinţifice studiul literaturii române. Şi în această privinţă, prin contribuţiile sale fundamentale, Tudor Vianu trebuie considerat printre cei dintîi. Este adevărat că remarcabilul gînditor şi învăţat n-a lăsat o mare lucrare de sinteză — o istorie a literaturii române. Dar numai formal putem spune că n-a lăsat-o. În fond, el cuprinde în diferite scrieri toate aspectele de seamă ale patrimoniului nostru literar. Unele din aceste scrieri desprind chiar filoane din domeniul literaturii tot în sensul unei desfăşurări istorice integrale. Aşa este, sub raportul structurii şi valorii estetice, *Arta prozatorilor români*, sau, sub acela al istoriei ideilor la scriitorii noştri, *Hegel în cultura românească*. Pe lîngă aceste filoane longitudinale, el a supus interesului său ştiinţific şi întregi sectoare transversale, cum ar fi acela cuprins în compacta cercetare asupra *Junimii*. În sfîrşit, dacă adăugăm la cele menţionate numeroasele sale studii, monografii şi sinteze aplicate asupra atîtor figuri şi aspecte literare, vedem că lipsesc numai puţine articulaţii şi fire de joncţiune care să închege într-un întreg unitar una din cele mai monumentale istorii a literaturii române, de la cronicari şi pînă la contemporanii noştri.

Scanned with OKEN Scanner

Răspunsul de înţelegere cel mai adecvat unui cîmp de cercetare atît de vast şi cu rezultate din cele mai fructuoase ar fi o voluminoasă carte dedicată lui Tudor Vianu ca istoriograf şi critic literar. Fiecare operă a sa şi fiecare grup mai important de probleme ar urma să fie analizate pe rînd în cîte un capitol separat, la care să se adauge şi o sinteză specială pentru fixarea contribuţiilor sale esenţiale. De aceea, într-un cadru restrîns ca acela de faţă, dacă am vrea să cuprindem extensiunea activităţii sale, n-am face să rezulte decît o grăbită înşiruire bibliografică, însoţită de menţiunile respective, care nu pot fi decît sumare. S-ar dovedi cu mult mai oportună — ceea ce ne-am şi gîndit să încercăm — o schiţare a personalităţii, a vederilor şi metodelor sale, venită din partea unuia ce a avut fericirea să asiste chiar la elaborarea atîtora din lucrările maestrului nostru. Nădăjduim că în felul acesta am fi mai de folos aceluia ce ar alcătui într-un viitor pe care-l dorim cît mai apropiat cartea întrevăzută de noi.

Opera lui Tudor Vianu, inclusiv cea de critic şi istoric literar, pleacă de la o disciplină şi o etică atît de solid fundamentate şi edificate lăuntric, încît face din autorul ei o personalitate cu totul aparte, deschisă tuturor înnoirilor, dar indocilă la presiunile snobismului —, un fel de Sadoveanu al gîndirii. Riguroasa sa alcătuire interioară a rezistat tuturor tentaţiilor pe care le poate oferi o spontană facultate intuitivă ca a sa, o fantezie bogată, un mediu înclinat către improvizaţie impresionistă, cum a fost cel frecventat de el, mai întîi în cercul Macedonski şi apoi la *Sburătorul* lui Lovinescu. De unde provine iniţial misterul acestei forţe de nezdruncinat, care nu se lasă sedusă nici de freamătul propriilor intuiţii, nici de descoperirile fulgurante ce solicită sensibilitatea adîncă şi mereu vie a purtătorului ei ?

În biografia lui Tudor Vianu s-a vorbit de ascendenţa medicală a familiei, dar faptul nu s-a pus îndeajuns în corelaţie cu formaţia sa morală şi intelectuală. Rămas orfan de mamă de la vîrsta de paisprezece ani, copilul şi mai tîrziu adolescentul creşte sub exclusiva înrîurire paternă. Tatăl său, doctorul Alexandru Vianu, care a făcut studii strălucite în Germania şi şi-a exercitat practica de intern la celebrul spital *Charité* din Berlin, pe punctul de-a fi reţinut pentru meritele sale de eminenţele medicale ale acelei metropole, se pare că a fost el însuşi

Scanned with OKEN Scanner

o personalitate de marcă. Pietatea şi respectul cu care fiul său a vorbit toată viaţa de el ni-l arată ca pe un tip de umanitate exemplară. Ceva din compontamentul său profesional şi uman de medic l-a influenţat în mare parte şi pe viitorul învăţat. O asemenea ascendenţă ştim că şi-a mai lăsat întipărirea şi asupra altor figuri de scriitori, cum e cazul cu Flaubert, faţă de care Tudor Vianu a simţit totdeauna o afinitate aproape fraternă.

Medicul practician, dotat cu o masivă instrucţie de specialitate şi în acelaşi timp cu o scrupuloasă conştiinţă umană, se pare că lucrează cu două forţe, cum ar fi în arhitectură ponderea şi rezistenţa. Intuiţia sa medicală îi sugerează adesea din primul moment starea pacientului, dar el rezistă acestei tentaţii spontane şi o supune la controlul ştiinţei sale, acumulate printr-un neobişnuit efort al atenţiei şi memoriei, din care trebuie să disocieze detaliile cele mai precise. Această a doua operaţie e dictată de conştiinţa că el răspunde de o viaţă omenească. Ceva din compontamentul riguros şi scrupulos al medicului poate fi aflat şi în atitudinea lui Tudor Vianu faţă de scriitorul sau de fenomenul literar pe care îl studiază. Eventualitatea că, neluîndu-şi toate măsurile, ar putea să inducă în eroare pe cei ce şi-au pus încrederea într-însul îi deşteaptă conştiinţa apăsătoare a unui adevărat atentat. De aceea se asigură în prealabil cu un impunător fond de rezervă ştiinţifică, înarmîndu-se cu uriaşe cunoştinţe filozofice, sociologice, istorice, literare şi filologice, cu care, asemenea unui medic, ţine să-şi controleze exhaustiv primele impresii. În general, fizionomia scientistă apare inseparabilă de cea etică la un savant. Dar ceea ce la alţii acţionează ca relaţie latentă, la Tudor Vianu s-a manifestat neîncetat ca o conexiune vizibilă, făcîndu-ne să urmărim cu exactitate aderenţa şi splendida stimulare reciprocă între ştiinţă şi morală.

N-am dori ca observaţia de mai sus să creeze un echivoc supărător, provocînd impresia că metoda ar impieta şi asupra concepţiei. Cu alte cuvinte, respingem din capul locului eventuala falsă deducţie că artistul literar poate fi privit ca un bolnav, prejudecată promovată de gîndirea şi de ştiinţa veacului trecut. Dimpotrivă, Tudor Vianu îl consideră pe scriitorul merituos ca pe ilustratorul unui caz de excepţională plenitudine vitală şi spirituală. Marele artist este tocmai opus bolnavului, el reprezintă un surplus, iar nu o deficienţă. Dar prin însăşi poziţia sa polară faţă de bolnav, el se situează, în-

Scanned with OKEN Scanner

tr-o simetrie contrastantă cu acesta, tot pe un plan al excepţiilor, pentru a cărui pătrundere — spre deosebire de aceea a fenomenelor obişnuite, supuse unor criterii generale şi impersonale — se cere o deosebită fineţe şi un deosebit discernămînt. Numai că orientarea unor asemenea calităţi se bifurcă într-o direcţie ascendentă şi una descendentă, privind ordinea vitală şi spirituală. De aceea, luminarea cazurilor nu se mai produce de astă dată în vederea eliminării, ci, dimpotrivă, a conservării, a cultivării şi valorificării lor în conştiinţa contemporanilor. Această abitudine medicală *à rebours* — ţinînd seama de obiectivul ei complimenar pe planul excepţiilor — face din Tudor Vianu un pasionat de a capta trăsăturile de valoare din oameni, pe care le surprinde şi le reţine cu respectul şi cu ardoarea colecţionarului de artă sau de obiecte rare.

Dar pe substratul acestei educaţii primite de la un medic cu o cultivată conştiinţă profesională şi umană s-a cristalizat mai tîrziu şi altceva. Este vorba de un nou element, care a stimulat, însă, în acelaşi sens grija de-a avea acoperire în cele spuse, de-a nu se juca cu ideile, grijă ce-l făcea adesea încă din anii tinereţii să se trezească noaptea din somn şi să-şi viziteze biblioteca sau fişierul pentru a verifica prin atestările izvoarelor idei care-i prilejuiau dubiul. Tudor Vianu a debutat şi şi-a dezvoltat prima fază a activităţii creatoare într-un moment precar din istoria veacului nostru. Mişcările de dreapta începuseră să se agite în cîteva ţări europene, inclusiv la noi. În unele locuri acaparaseră chiar puterea, neliniştind cugetele cinstite prin exacţiunile lor. Ceea ce, însă, l-a zguduit îndeosebi pe Tudor Vianu, ca şi pe alţi intelectuali conştienţi, era faptul că doctrinarii de dreapta din diferite ţări se autorizau de la unii filozofi, poeţi şi oameni de cultură de mare talent. Tînărul învăţat a trăit atunci puternic revelaţia responsabilităţii ideilor ce se impune unui intelectual de largă audienţă. Singurul remediu nu putea fi decît trecerea acestor idei — unele sclipitor improvizate — prin focul purificator al adevărului ştiinţific, obţinut din manevrarea critică şi raţională a unui vast material de erudiţie. Totul era în acord cu vechea formaţie etică şi teoretică a învăţatului român, care, însă, a primit astfel un stimulent puternic pentru a se menţine ca atare şi a-şi intensifica resursele de disciplină lăuntrică, din care urmau să crească arborescenţele creaţiei sale.

Scanned with OKEN Scanner

Pe baza fizionomiei morale a omului, schiţată pînă acum, rămîne să desluşim ce vederi se desprind asupra istoriei literare, vederi pe care Tudor Vianu le aplică cu o extremă consecvenţă la fiecare din studiile sale parţiale asupra diverşilor scriitori români. Am spus că una din înclinaţiile sale fundamentale, care poate fi confirmată de toţi cei ce l-au cunoscut temeinic, este de a prinde şi a pune în lumină orice trăsătură de valoare din fiinţa umană. Faptul poate fi atestat de toate generaţiile studenţeşti instruite de el de-a lungul a patru decenii, din rîndul cărora atîţia tineri şi-au fructificat calităţi ignorate de ei şi pe care li le-a descoperit cu entuziasm acest mare iubitor de oameni.

O asemenea înclinaţie şi un asemenea respect faţă de coeficientul valorii din fiinţa umană vor avea consecinţe din cele mai de seamă în aplicarea lor la o concepţie asupra istoriei literare. În mai multe scrieri, dar mai cu seamă la începutul studiului intitulat *Asupra caracterelor specifice ale literaturii române*, Tudor Vianu respinge cu hotărîre poziţia cercetătorilor care rezolvă studierea unui scriitor prin identificarea surselor sale, tendinţă care coborîse uneori pînă la gradul celei mai comode rutine. Prin aceasta, personalitatea oricărui mare poet se vede în mod artificial destrămată, descompunîndu-se în piesele detaşate ale influenţelor sale străine. Cu mult deasupra surselor sale stă *ireductibilul* contribuţiei date de scriitor, acea *trăsătură de valoare* care este numai a sa şi care nu poate fi identificată cu nimic altceva pe lume. Desigur că un scrupul ştiinţific, nutrit de o erudiţie impresionantă, îl îndeamnă şi pe Tudor Vianu — şi încă foarte adesea — să cerceteze influenţele din afară la diferiţi scriitori ai noştri, dar niciodată pentru a-i reduce la o expresie străină, ci pentru a discerne cu fineţe cum a fost receptată şi transformată lăuntric acea influenţă spre a face să rezulte o altă operă, în sine unică şi irepetabilă. Ilustrările noastre pot fi multiple în această privinţă ; semnalăm, însă, în treacăt, pentru caracterul ei exemplar, comparaţia dintre poemul *O, mamă...* al lui Eminescu şi *An die Ersehute* al lui Lenau, unde accentul cade îndeosebi pe factorul diferenţierii şi pe demonstrarea superiorităţii eminesciene (în *Structura motivului în poezia lui Eminescu „O, mamă...“*).

Dar istoria literară, care am văzut că profită din stima lui Tudor Vianu faţă de valoarea umană, îşi întoarce adesea da-

Scanned with OKEN Scanner

rul şi îmbogăţeşte, amplificînd, acel sentiment la maestru, reţinîndu-şi totodată şi acea disciplină o parte din foloase. Ea îi extinde atitudinea preţuitoare de la diferite cazuri individuale la planul mare al grupului naţional. Captarea pasionată a trăsăturilor menituoase la fiii aleşi ai unui popor dotat stimulează puternic patriotismul cercetătorului. În două feluri se va răsfrînge interesul său naţional şi patriotic asupra istoriei literare, aducîndu-i foloasele amintite. Mai întîi, Tudor Vianu se străduieşte să arate nu numai că literatura română are un timbru specific al ei, dar şi că el reprezintă un glas şi un mesaj propriu în lume. În consecinţă, învăţatul face un mare pas de luminare a fenomenului, punîndu-l într-o perspectivă încă nu de ajuns de fixată pînă la el. Tudor Vianu priveşte literatura română în contextul literaturii şi culturii universale. Şi nu ne referim aci la simple lucrări de *precizare* a ideilor în genul lui *Hegel în cultura românească*, fiindcă asemenea cercetări nu sînt lipsite de precedente. Pe noi ne interesează descoperirile sale în legătură cu un adaos fundamental la fizionomia de ansamblu a literaturii noastre, adaos care dezvoltă o largă respiraţie de eliberare din strînsoarea unei perspective reduse şi înscrie o alăturare activă la concertul culturii universale.

În această privinţă, vederile sale sînt pe cît de curajoase, pe atît de ştiinţific documentate. Bunăoară, în veacurile al XVII-lea şi al XVIII-lea, el stabileşte precis existenţa unui umanism românesc *(Asupra caracterelor specifice ale literaturii române)*, desprins ceva mai tîrziu, dar totuşi direct, din marele arbore al umanismului renascentist. De fapt, existenţa acestui umanism nici nu este prea tardivă în raport cu izvorul său dacă ţinem seama că în unele ţări apusene, cum ar fi Spania, Renaşterea mai durează în tot secolul al XVII-lea. Vechea noastră literatură nu are, deci, caracterul primitiv al unei pre-literaturi, străină de progresul mai tîrziu al civilizaţiei de la noi. Ideile ei străbat pe cei mai mari scriitori români moderni, pe un Eminescu (v. studiul *Eminescu şi Mádach)*, sau pe un Sadoveanu, aşa cum umanismul din alte părţi şi-a transmis direct moştenirea ideologică de-a lungul respectivelor istorii literare. Dintr-odată, perspectiva asupra culturii noastre „tinere şi fără trecut" se lărgeşte, făcîndu-ne să vedem că am parcurs toate etapele, pe care, de cîteva sute de ani, le-au trecut şi ţările cu o îndelungă tradiţie culturală.

Scanned with OKEN Scanner

Ca în tot ce a gîndit el, nici în această ofensivă de cucerire a unui loc de prestigiu universal pentru literatura românească, Tudor Vianu nu face niciodată afirmaţii hazardate. Privind, bunăoară, situarea pe o proeminenţă mondială a lui Eminescu sau Arghezi, ne dăm seama că ea cuprinde concluzia firească a unui lanţ de reflecţii verificate, că dacă nu ar fi pronunţat criticul această concluzie, am fi afirmat-o noi înşine mental, urmărind tot procesul solid al demonstraţiei sale. Avîntul unor vederi de aceeaşi natură nu puteau inspira în trecut o identică încredere. Aşa, de pildă, Mihail Dragomirescu susţinea o dată că *Ţiganiada* ar fi cea mai valoroasă epopee eroi-comică din cîte s-au scris pretutindeni. Noi nu judecăm veracitatea acestei vederi ; s-ar putea ca intuiţia lui Dragomirescu să fie foarte justă şi el să aibă dreptate. Totuşi, demonstraţia sa, supusă unor criterii arbitrare, nu ne apare destul de convingătoare. Cînd, însă, Tudor Vianu vorbeşte despre *Cîntarea omului*, integrînd-o în contextul de motive similare al literaturii mondiale, ce-şi află într-însa expresia culminantă — cînd mai adaugă apoi reflecţii asupra atitudinii lui Arghezi faţă de „convenţia literară", cînd studiază lexicul poetului cu puterea sa concretă şi materializantă, cînd discută apoi construcţia argheziană şi conciziunea ei ; nu se mai pare întru nimic hazardat a încheia că „unul din cei mai de seamă poeţi contemporani este un român" şi că „acest poet român este Tudor Arghezi" (În *Tudor Arghezi la 80 de ani*). Concluzia se impune de la sine. Prin aceasta, Tudor Vianu se numără între cei ce au contribuit să ne sădească o neţărmurită încredere în noi ; curajoasele şi avîntatele afirmaţii cu privire la literatura noastră nu mai pot fi suspectate ca exaltate izbucniri veleitare, o dată ce ele apar în toată evidenţa ca urmări logice şi necesare ale obiectivităţii ştiinţifice.

Simpatia umană care-l însufleţea pe învăţat, cultul faţă de ceea ce este valoare în om, extins la ceea ce este valoare într-un popor, a adus şi un alt folos important istoriei literare româneşti, pe lîngă proiectarea unor aspecte ale ei pe plan universal. El cultivă încă dinainte o tendinţă care va converge cu eforturile statului socialist de a descoperi, în toate domeniile, ignoratele noastre rezerve interne. Astfel, tezaurul literaturii noastre se va recunoaşte îmbogăţit prin unele lumini ce le deschide asupră-i mintea iscoditoare a lui Tudor Vianu. În studiul consacrat lui *B. P. Hasdeu, poetul*, el face importanta

Scanned with OKEN Scanner

constatare că orice epocă posedă nu numai o literatură a sa, ci şi propria ei istorie literară. Afirmaţia trebuie coroborată cu o altă idee, exprimată în studiul *Eminescu în timp*, şi anume că există două moduri ale istoricităţii literare : „legătura operei cu timpul ei, al aceleiaşi opere cu timpul nostru". Desigur că ambele moduri trebuie să coopereze, dar preferinţa învăţatului se îndreaptă către ultimul dintre ele. Pe cînd timpul operei oferă doar necesarul material documentar, timpul nostru permite o mai stabilă selectare a valorilor şi o mai unitară privire a ansamblului, adaptat la spiritul unor noi integrări şi înţelegeri. De multe ori, însă, o anumită inerţie, o comoditate rezemată pe lucrurile spuse dinainte, aduce precumpănirea şi chiar exclusivitatea primului mod. Astfel, la noi, încă multă vreme după trecerea momentului, s-a menţinut pe un plan de oficialitate istoria literară a *Junimii*, care a fost înscrisă în programa şcolilor de învăţămînt mediu şi a universităţilor. Celebra mişcare ieşeană, minimalizîndu-şi adversarii sau şi numai pe aceia care nu făceau parte din cercul ei, a lăsat posterităţii o imagine deformată a acestora, recunoscîndu-le prea puţin din opera lor, şi nu contribuţiile esenţiale.

Excelent istoriograf şi apologet al *Junimii*, Tudor Vianu îşi dă totuşi seama că istoria ei literară nu mai poate fi şi a noastră, şi ca atare năzuieşte să integreze în locurile cuvenite aspectele şi figurile nedreptăţite de ea, retrase şi pentru vremile următoare într-o perspectivă semi-obscură. Pe lîngă Hasdeu poetul, în studiul căruia el îşi propune un întreg program de revalorificări literare, au mai fost puse în plină lumină şi alte mari personalităţi, ca Odobescu sau Macedonski. În privinţa lui Odobescu, el scoate în relief imensa importanţă a conferinţei *Viitorul artelor în România*, unde se deschide pentru prima dată problema stilului naţional în artă, idee care, de-atunci şi pînă astăzi, a fost şi continuă a fi frămîntată de toţi marii noştri artişti, precum şi de teoreticienii artelor. „Numai prejudecata, încheie Tudor Vianu, care a văzut în Odobescu un *«scriitor aristocrat»* şi un *«boier conservator»* poate explica lunga nesocotinţă a unui text atît de important". În privinţa lui Macedonski, contribuţia criticului apare şi mai însemnată, răsfrîngîndu-se de multă vreme cu un larg răsunet. Tudor Vianu este acela care l-a scos pe autorul *Nopţii de decembrie* din cercul restrîns al cîtorva admiratori şi l-a impus, prin mijloace ştiinţifice, acceptării unanime, de care se bucură poetul astăzi. Prin această

Scanned with OKEN Scanner

reconsiderare ascendentă, aplicată unor mari contemporani ai *Junimii*, criticul a adus a doua sa importantă contribuţie istoriei literare româneşti, presărînd pe cerul ei solipiri neaşteptate.

Călăuzit de postulatul onestităţii intelectuale, învăţatul va aplica ideile sale generale în legătură cu istoria literară la diferitele fenomene particulare pe care le studiază şi le clarifică. Vom semnala cîteva din aceste aspecte, privind modul său de a vedea, procedeele şi metodele sale în aplicarea la multiplele cazuri cercetate.

În primul rînd, aşa cum am mai repetat de atîtea ori, Tudor Vianu este un captator fin şi tenace al trăsăturilor de valoare, pe care le determină cu ultima precizie la scriitorii care alcătuiesc obiectul său de studiu. Faptul nu presupune, însă, că învăţatul ar adopta o atitudine opacă, necritică, neutră sau indiferentă faţă de aspectele negative ale unei opere sau ale unui ansamblu de opere. Dimpotrivă, ascuţimea discernămîntului şi gustul său de o rară acurateţă detectează cu tot atîta pertinenţă şi greşelile, pe care nu uită niciodată să le consemneze. Aci, însă, credem că sînt necesare unele observaţii prealabile. Există în critică două feluri de a concepe obiectivitatea. Primul fel, de care ni se pare că s-a abuzat în ultima vreme pînă la gradul mecanizării, este acela de a consemna paralel şi în termeni deopotrivă de radicali şi meritele şi scăderile unui autor sau al unei opere. O asemenea vedere, justă sub raportul unei analize izolate a părţilor, dar nu şi sub acela al integrării sau subordonării lor, rămîne incertă şi incompletă în determinarea ansamblului şi a unei concluzii definitive, care de multe ori apare echivocă, grăbită şi nu îndeajuns de demonstrată. Spre deosebire de acest fel al obiectivităţii — în mare parte formală —, care supune judecăţii pe un taler identic şi pe un plan de egalitate meritele şi scăderile unei opere, Tudor Vianu utilizează o altă optică, stabilind de la început un sistem de diferenţiere ierarhică între aspectele pozitive şi cele negative. Acţiunea unei asemenea ierarhizări hotărăşte şi caracterul general — acceptabil sau neacceptabil — al scrierii respective. Şi atunci, dacă o îndelungă reflecţie prealabilă — cuprinsă într-o sinteză încă mentală — stabileşte validitatea ansamblului, aspectele negative nu mai au dreptul nici la acelaşi spaţiu de interes, nici la aceeaşi intensitate a scrutării, nici la acelaşi radi-

Scanned with OKEN Scanner

calism al termenilor critici, ca părţile pozitive, care decid fizionomia obiectului ; supunerea lor la un tratament egal n-ar face decît să denuteze spiritele şi chiar să falsifice perspectivele.

Iată, bunăoară, lirica lui Hasdeu (în studiul *B. P. Hasdeu, poetul)*, pe care Tudor Vianu vrea şi reuşeşte s-o scoată la lumină şi s-o valorifice. Obiectivitatea criticului îl împiedică, însă, de a trece cu vederea şi scăderile ei. Aci acţionează în chipul cel mai fin ierarhizarea între merite, care-l fixează definitiv pe scriitor într-un anumit registru de valoare, şi lipsuri, care doar ştirbesc ceva din integritatea acelui registru. Pe la începutul studiului, cînd calităţile poeziei lui Hasdeu au fost numai formulate, fără a se ajunge încă la o privire dezvoltată a lor, defectul ei principal se vede exprimat fugitiv şi reticent, pentru a nu neutraliza aserţiunea despre caracterul pozitiv al ansamblului, care rămîne cu mult mai important. Criticul spune acum numai că Hasdeu „depăşeşte uneori norma unui gust măsurat". Consemnarea defectului este exprimată în termeni ocoliţi şi eufemistici, fiind şi această formulare atenuată prin semnalarea frecvenţei reduse a părţii negative *(uneori)*. Către sfîrşitul studiului, însă, cînd s-a depăşit simpla enunţare a intenţiei şi după ce un lanţ de demonstraţii pertinente ne-a cîştigat definitiv pentru teza caracterului valoros al obiectului studiat, acelaşi defect, atins reticent la început, este exprimat din nou în termeni precişi şi tari : la această etapă el nu mai ameninţă să ne zdruncine convingerea obţinută. Iată cum se exprimă acum : „Alteori, există în lirica lui (a lui Hasdeu, n.n.) căderi în trivialitate şi chiar eclipse ale decenţei". Singurul element de atenuare este numai *alteori*, care corespunde lui *uneori* din prima fază ; toţi ceilalţi termeni se arată mult mai neconcesivi şi mai duri. Proporţia, însă, se păstrează aceeaşi ca şi la început între planurile ierarhice stabilite, fiindcă şi dezvoltarea aspectelor pozitive a luat o amploare asupra căreia nu mai poate acţiona amintita frază de vestejire. Un spirit care manevrează atît de subtil nuanţele de gîndire şi relaţiile între judecăţi, cum este Tudor Vianu, ne arată că adevărul are mai multe dimensiuni şi că el nu se dovedeşte valabil numai prin *ce* spune, ci şi prin *cum* şi *cînd* spune.

Acesta reprezintă numai un exemplu ; dar criticul foloseşte totdeauna cu o deosebită inteligenţă şi fineţe dozarea între calităţile pozitive de ansamblu ale unei personalităţi sau opere

Scanned with OKEN Scanner

literare şi scăderile ei incidentale. În cazul poeziei lui Hasdeu, această ierarhizare a avut loc în judecarea unei opere. O vom ilustra, de astă dată, în aplicarea ei la trăsăturile de portret uman al unor personalităţi literare. Faptul, bunăoară, că Macedonski l-a negat pe Eminescu, iar Barbu pe Arghezi, şi că şi-au exprimat în scris opiniile lor nedrepte se însumează în rubrica negativă din activitatea acestor doi mari poeţi, creatorii respectivi ai *Nopţii de decembrie* şi *Jocului secund*. Deşi cercetările pe care le consacră lor sînt destinate a-i scoate pe amîndoi la lumina deplinei înţelegeri şi aprobări, totuşi, cu onestitatea sa caracteristică, Tudor Vianu nu le poate trece sub tăcere lacunele semnalate. Aci face apel criticul la toată măiestria sa înţeleaptă şi cumpănitoare. Psiholog subtil, cunoscînd seducţia pe care o exercită asupra conştiinţelor relatarea despre greşelile semenilor, seducţie care îi acaparează şi-i face să uite meritele cu mult mai mari ale persoanelor criticate, Tudor Vianu foloseşte cu un tact neîntrecut criteriile sale ierarhizante între registrul calităţilor şi acela al defectelor. Consemnîndu-le ieşirile nedrepte, criticul le arată în aşa fel ca să nu alunge imaginea de oameni mari a celor ce au comis aceste erori.

În cazul lui Macedonski, prezentarea greşelii se asociază continuu cu o acţiune de rectificare a opiniei curente în legătură cu ea. Bazat pe o amplă şi precisă informaţie biografică, Tudor Vianu deplasează accentul tocmai asupra acestei rectificări. În primul rînd, apare inexactă versiunea asupra unei totale opacităţi a lui Macedonski faţă de poezia eminesciană. Iniţial el l-a preţuit pe Eminescu şi a scris cuvinte elogioase despre *Epigonii*. În al doilea rînd, o dată cu deschiderea ostilităţilor, Macedonski este scos de sub acuzaţia agresiunii, limitîndu-i-se vina numai la o reacţiune excesivă şi disproporţionată faţă de atacurile împotriva persoanei sale. Dezaprobarea greşelii se conjugă astfel neîncetat cu atitudinea simpatiei, meritate de victima unor versiuni exagerate şi deformante.

În ceea ce priveşte eroarea lui Ion Barbu faţă de Arghezi, criticul nu mai apelează la documentarea biografică, ci la judecata estetică. Atacul anti-arghezian este dat de Barbu într-o adevărată pagină antologică a prozei româneşti. Timpul va face să cadă ideea, dar va reţine frumuseţea paginii. Nu este şi aceasta o parţială compensare a greşelii ? De aceea, Tudor Vianu o caracterizează, printr-una din cele mai condensate şi

Scanned with OKEN Scanner

mai ingenioase formule ale scrisului său, drept o „frumoasă injustiţie". În fond, o injustiţie nu poate fi niciodată frumoasă, dacă ţinem seama că ea este o noţiune etică şi că, deci, nu poate primi calificativul *frumos* decît în sensul lui moral (o faptă e sau nu e *frumoasă*). Iată, însă, că de astă dată noţiunea primeşte în mod inadecvat atributul *frumos* în sensul său estetic, ceea ce exprimă cu mult mai mult decît dacă ideea ar fi fost corect pronunţată, adică în obişnuita ei descompunere analitică: „*o idee injustă, exprimată frumos*". Prin eliptismul formulei sale, Tudor Vianu sugerează simultan defectul şi compensarea lui, contopind scăderea cu lumina unei calităţi proiectate asupra ei. La puţini critici s-a conciliat la un grad atît de înalt spiritul dreptăţii cu acela al generozităţii. Marea sa corectitudine îl îndeamnă să nu scape niciodată din vedere scăderile operelor sau persoanelor pe care le preţuieşte. Dar, iarăşi nici o clipă, semnalarea greşelilor — aşa cum ne-o comunică el — nu ne face să uităm că, totuşi, atitudinea generală cu care trebuie să-i întîmpinăm pe purtătorii lor este aceea de stimă.

Această riguroasă ierarhizare între planurile pozitive şi cele negative ni se pare că oglindeşte unul din aspectele celui mai ales comportament critic, şi anume adecvarea la obiect. Şi aci Tudor Vianu apare cu o trăsătură exemplară a omului de ştiinţă. Niciodată el nu reflectează numai „pe marginea" scriitorilor cercetaţi şi nu-i consideră ca simple pretexte pentru divagaţii de afirmare a propriei persoane. Tudor Vianu a fost totdeauna un învăţat modest, care a ştiut să se supună obiectului. Aci ne simţim, însă, datori cu o explicaţie, reclamată de atributul *modest*, care, din cauza confuziei între ele a noţiunilor diferite ce l-au solicitat a ajuns un termen aproape compromis.

Deplasat din sfera exemplarităţii exclusive unde se afla integrat originar, acest termen a ajuns să oscileze între o accepţie pozitivă şi una negativă. Ultima accepţie, luată în diferitele sale relaţii, a ajuns uneori să predomine. Cînd spunem „o lucrare modestă", nu întrebuinţăm decît formula amabilă prin care calificăm o realizare neînsemnată sau chiar mediocră, cu singura circumstanţă atenuantă că autorul ei nu-şi manifestă pretenţia de-a fi înfăptuit ceva mai mult. Există, însă, şi cazul mai grav cînd acest termen îmbracă formele imposturii. Formula „eu sînt un om modest" maschează adesea comoditatea,

Scanned with OKEN Scanner

refuzul efortului, fuga de răspundere sau incapacitatea. Tudor Vianu este un om modest numai întrucît acceptă să servească cu o severă disciplină exigenţele obiectului pe care-l cercetează. Dar întrucît priveşte natura complexă a acelui obiect, precum şi dimensiunea investigaţiei pe care el i-o acordă, criticul nu mai poate fi numit astfel. El nu ocoleşte niciodată „cu modestie" problemele dificile, obscure, cu un lung stagiu de litigii nerezolvate în jurul lor, care cer, spre a fi soluţionate, un efort îndrăzneţ, sacrificiul unei mari laboriozităţi şi al unei neobişnuite tensiuni mentale. Să se urmărească numai cu atenţie studiul intitulat *Structura motivului în poezia lui Eminescu „O, mamă..."* şi se va vedea ce capodoperă a sforţării omeneşti realizează el. Apar deopotrivă de ilustrative, în această privinţă, şi alte capitole despre Eminescu, Maiorescu, Macedonski, Arghezi, Ion Barbu.

De fapt, o asemenea căutare şi înfrîngere a dificultăţilor, realizată printr-o întocmire puternic gîndită şi elaborată, se poate surprinde mai în tot ce a scris Tudor Vianu. Ea provine din acea trăsătură, analogă cu a medicului savant, care, nemulţumit de diagnoza sa intuitivă la un caz ce iese din comun, şi-o susţine prin combinarea datelor oferite de un uriaş material ştiinţific. Dacă privim acest proces în *Structura motivului în poezia lui Eminescu „O, mamă..."*, ne dăm seama că identificarea mamei cu iubita este pentru cercetător obiectul unei intuiţii prime. Dar el şi-o sprijină apoi pe un apel concertat la atîtea din vastele sale cunoştinţe : cronologia biografiei şi a operei, psihologia creaţiei, stilistica, istoria filozofiei şi literatura comparată. Învăţatul îmbină, cîntăreşte, dozează, verifică, aduce la convergenţă toate datele acestor multiple cunoştinţe, pînă cînd face să dispară cu desăvîrşire orice dubiu privitor la prima sa ipoteză. Aşa procedează el cu oricare din dificultăţile ce-şi cer elucidarea, luminînd atîtea puncte obscure din istoria literaturii noastre.

Mobilizarea tuturor resurselor sale de erudiţie şi gîndire, pentru a servi cu devotament obiectul la care se supune, am văzut că alcătuieşte o operaţie strictă, dincolo de care învăţatul nu-şi mai permite excursul vreunei asociaţii desprinse de tema sa. Dacă totuşi, din scrierile sale de critică şi istorie literară, culegem atîtea idei generale şi definiţii de noţiuni, care, prin valoarea lor, pot fi privite şi în sine — independent de

Scanned with OKEN Scanner

context —, faptul se datorește tot intenției de a-și limpezi și aprofunda domeniul delimitat de cercetare.

Uzul și abuzul cuvintelor le-a consumat toată energia internă, degradîndu-le din expresii ale gîndirii în paraziți ai vorbirii, care grevează asupra realei forțe de comunicare din limbă. Prin redefinirea lor, Tudor Vianu le dă o nouă înviorare, le restituie demnitatea pierdută, ceea ce-i face atît de vie gîndirea, dăruindu-l pe acela ce-o frecventează cu conștiința regeneratoare a apropierii de izvorul unei continue germinări reflexive. În vreme ce alți cugetători își trăiesc gîndirea numai frămîntînd și chiar violentînd materialul lingvistic pentru a comunica noi aspecte și dimensiuni ale lucrurilor, Tudor Vianu, dimpotrivă, ne revelează cît de nouă, de originală și de profundă devine coaja uscată a cuvintelor uzate atunci cînd se află reîncărcată cu miezul ei energetic. Cine dintre noi, bunăoară, spunînd că Eminescu este *adînc*, n-a încercat golul și insatisfacția unei trageri la țintă ratate ? Disproporția enormă între ceea ce am intenționat și ceea ce a rezultat ne străbate cu un fel de tristețe a neputinței. Tudor Vianu poate, însă, spune că Eminescu este *adînc* cu un sentiment fericitor de satisfacție, fiindcă în prealabil noțiunea a fost reîntinerită prin procesul de revizuire mentală la care a supus-o. Credem util a reproduce textual acest proces : „Un psiholog s-ar putea întreba ce anume calitate a sentimentelor omenești desemnează termenul *adînc* ? Poate nu altceva decît faptul că simțirile adînci sînt cele care se leagă de straturile cele mai stabile ale organizației noastre și ne angajează în întregime ; au ceva hotărîtor în ele“ (în studiul *Cuvînt despre Eminescu*). Se mai poate spune că, după descărcarea proaspătă de gîndire, necesară unei definiții atît de subtile și de complexe, judecata *Eminescu este adînc* nu mai reprezintă o formulă goală, o banalitate uzată, care n-are puterea să ne fulgere dintr-odată cu lumina poeziei eminesciene ? Același lucru se întîmplă și cu calificarea lui Macedonski drept unul din *clasicii* noștri, precum și cu alte cazuri similare, pe care nu ne mai îngăduim să le ilustrăm îndeaproape. Opera lui Tudor Vianu trebuie citită cu mare atenție pentru a se vedea ce comori de sensuri restituie el limbii noastre culte în studiile sale de critică și istorie literară.

Există persoane, unele dintr-însele de o indiscutabilă bunăcredință, care au pătruns însă superficial această operă și au

Scanned with OKEN Scanner

tras concluzii şi mai superficiale, văzînd tocmai în marea calitate a supunerii la obiect o trăsătură de limitare didacticistă şi de lipsă a avîntului la marele gînditor. Deşi proporţiile şi îndrăzneala contribuţiilor sale ştiinţifice dezmint o asemenea părere, credem că dezminţirea poate fi şi mai adînc luminată prin atitudinea învăţatului chiar faţă de obiectul căruia se supune. Această supunere este în fond condiţionată de reciprocitate. Şi obiectul, la rîndul său, trebuie să se adapteze facturii stilistice de gîndire a cercetătorului, care, prin caracterul ei adînc personal, merită a fi semnalată şi discutată.

Aşa cum există o reducţiune matematică în calculele complexe pentru a face posibilă operaţia de soluţionare, se poate vorbi şi de o analogă reducţiune a fenomenelor literare la Tudor Vianu pentru a le apropia felului său specific de a vedea, a gîndi şi a rezolva. Învăţatul converteşte anume cea mai mare parte din obiectivele care ocupă cîmpul său de cercetare în *coordonate spaţiale*. Curba de variaţie a acestor coordonate se extinde la toate registrele posibile. Mai întîi, convertirea spaţială acţionează pe planul mare al viziunii surprinse la un poet. În acelaşi studiu recent amintit, *Cuvînt despre Eminescu*, criticul spune la un moment dat următoarele: „Este în toată poezia lui Eminescu o considerare a lucrurilor foarte de sus şi foarte de departe“ ; iar după cîteva rînduri, adaugă că poezia eminesciană „se desfăşoară necontenit în orizontul infinit al lumii şi al cugetării“. Iată cum, pe tabla vizibilă a unei dilatări în spaţiu, exprimată prin verticala *foarte de sus* şi prin orizontala *foarte de departe*, precum şi prin dimensiunea uriaşă a *orizontului infinit*, Tudor Vianu face asimilabilă, adică adaptează unei operaţii proprii de înţelegere şi pătrundere, cea mai înaltă expresie de poezie românească. În ultimul citat, varianta reducţiunii sale cuprinde şi *mişcarea* în mediu spaţial *(se desfăşoară necontenit)*, care va fi iarăşi specifică gîndirii sale. Dar nu numai cuprinsul *viziunii poetice*, ci şi acela al *formei poetice* se bucură de aceeaşi încadrare într-o intuiţie de spaţiu. În studiul *Tudor Arghezi la 80 de ani*, criticul observă că poetul „extinde sfera proprietăţii în exprimare dincolo de marginile convenţiei literare...“ Şi aci, după cum se vede, prin noţiunile de *extindere*, de *sferă*, de *margini*, Tudor Vianu îşi geometrizează spaţial obiectul.

Scanned with OKEN Scanner

Această propensiune pentru o înţelegere în spaţiu a relaţiilor poetice — reduse la scara lor cea mai circumstanţiată şi cea mai accesibilă observaţiei exacte, adică la mişcările frazelor şi cuvintelor — a fost poate unul din factorii promotori ai cercetărilor de limbă literară şi de stilistică la care s-a aplicat învăţatul în ultima vreme. În studiul despre *Tudor Arghezi*, iată cum se exprimă el pe marginea constatării că poetul separă între ele membrele de frază, care de obicei convieţuiesc asociate : „În spaţiile libere, create prin separarea membrelor de frază asociate în construcţiile tradiţionale, poetul introduce determinări noi şi fraza lui obţine astfel un spaţiu interior lărgit, în care poate intra expresia gîndirii celei mai bogate, a celei mai diferenţiate percepţii a lumii". Ne dăm aci perfect seama că numai prin convertirea prealabilă a noţiunilor respective în intuiţii de spaţiu şi de mişcare în spaţiu a putut Tudor Vianu să ajungă la o determinare atît de precisă, de fină şi de profundă privind „dislocările sintactice" din anatomia frazei argheziene. Numeroase alte ilustrări în legătură cu cercetarea stilului la diferiţi poeţi români vom vedea că ajung la aceleaşi rezultate.

Desigur că uneori — poate chiar şi printre exemplele citate — percepţia spaţială se impune ca necesară pentru oricine. De aceea, o demonstraţie mai convingătoare că aci este vorba de un mod propriu de-a vedea şi de-a gîndi numai al lui Tudor Vianu ne pot da ilustrările în care, pe plan curent, ar fi fost mai adecvate sau, cel puţin, deopotrivă de adecvate intuiţiile temporale ; criticul le preferă, totuşi, şi aci pe cele spaţiale. Astfel, în cartea despre *Ion Barbu* el spune că „locul mintal rămas liber în jurul poeziilor sale (ale lui Barbu) este destul de mare pentru a permite imaginaţiei cititorilor un exerciţiu intens..." La început, ce-i drept, criticul anunţă că menţionatul „exerciţiu" va fi „mai tîrziu". Dar această simplă indicaţie temporală se vede înecată de intuiţiile spaţiale *loc mintal, rămas liber* şi *destul de mare*, intuiţii prevăzute cu o dozare şi cu un joc al nuanţelor pe care Tudor Vianu nu le-a acordat intervenţiei timpului. Mai cu seamă *locul... rămas liber*, ce ne aminteşte de *spaţiile libere*, întîlnite în considerarea poeziei lui Arghezi, relevă la critic acea marcată tendinţă de convertire a noţiunilor în *goluri* şi *plinuri*, pe care numai un om absorbit de solicitarea spaţială îl poate avea. Un învăţat

Scanned with OKEN Scanner

de altă factură stilistică ar fi fost desigur mai puţin sensibil la asemenea solicitări şi ar fi evocat în schimb procesul şi etapele prin care se întregeşte mental eliptismul poeziei barbiene.

O altă ilustrare reprezentativă este aceea privitoare la stilul lui Bălcescu din *Arta prozatorilor români*. Acolo se vorbeşte de o tehnică a „basoreliefului" în legătură cu folosirea timpurilor verbale. Imperfectul alcătuieşte un fundal, pe care se desfăşoară în planuri mai apropiate şi mai puternic reliefate jocul celorlalte timpuri trecute, inclusiv al prezentului istoric. Fiind vorba de dinamismul unei desfăşurări istorice, de o naraţiune văzută de critic într-o continuă dezvoltare polifonică, el ar fi putut mai degrabă să asimileze imperfectul cu un fond de orchestră, pe cînd celelalte timpuri ar deţine alternant rolurile soliştilor concertanţi. Pe Tudor Vianu, însă, nu-l interesează diferenţierea temporală în sine, ci mai curînd diferenţierea motrice şi perspectivică a imaginilor, rezultate din această diversitate a timpurilor trecute. De aceea, criticul preferă reprezentarea spaţială a diferitelor planuri dintr-un basorelief.

Care să fie sensul acestei predileţii, pe care atît de marcat o arată el spaţiului, aşa cum îl relevau şi gesturile sale caracteristice, făcute parcă să întocmească şi să delimiteze volume ? Poate că închipuie expresia însutită a aspiraţiei şi nostalgiei sale după cunoaştere, care l-a însoţit toată viaţa. Senzoriul prin care se percepe spaţiul, cu tot ce cuprinde el, este văzul, considerat de Aristotel drept cel mai intelectual dintre simţuri. *Veda* indiană înseamnă, după cum o arată numele, *vedere*, dar în acelaş timp şi *cunoaştere*. În limba noastră, ca şi în alte limbi, *a vedea* corespunde adesea lui *a cunoaşte*. *A vedea*, a vedea pînă la străpungerea ultimului obstacol din calea privirii sale, constituie şi năzuinţa fundamentală a lui Tudor Vianu. De aceea, el tinde să transforme totul în categoria cea mai raţională şi cea mai direct cognoscibilă, care este aceea a spaţiului. Clasicismul său, olimpianismul şi goetheanismul său, de care s-a vorbit uneori, înlătură peremptoriu ipoteza oricărui didacticism plat, şi, dimpotrivă, îl arată, tocmai prin aceasta, ca pe omul îndreptat să concentreze convergenţa tuturor luminilor asupra lucrurilor, spre a absorbi din adînc cunoaşterea lor. O răsfrîngere din această lumină va pre-

Scanned with OKEN Scanner

schimba în obiect al ochiului său, în proporţii măsurate, spaţiale, atîtea din relaţiile şi conţinuturile de seamă ale literaturii noastre.

Personalitate armonioasă — complexă şi completă —, Tudor Vianu cuprinde într-însul gama uriaşă care urcă de la cele mai trudnice şi minuţioase cercetări de ceasornicar stilistic pînă la evocarea largă, plină de poezie, a unei personalităţi sau a unei epoci. În acest din urmă înalt registru, fără a-i pierde nimic din adevăr, el strămută vederea critică în transfigurare. Realitatea răspunde înţelegerii prin atîtea raze, încît laborioasa pătrundere ştiinţifică poate fi perfect încununată cu timbrul unei intonaţii sublime : „Eminescu este un călător al drumurilor lungi. Pe sandalele lui stă praful veacurilor". *(Cuvînt despre Eminescu.)* Nu putem exclama decît : „ce frumos şi ce adevărat !" Sentimentul fericitor că, trecut prin scrutarea gîndului, adevărul apare atît de frumos, reprezintă darul cel mai de preţ pe care ni l-a lăsat acest mare ilustrator al culturii noastre.

Scanned with OKEN Scanner

SCHIMBURI DE MESAJE

Scanned with OKEN Scanner

ÎN LEGĂTURĂ CU COȘBUC TRADUCĂTOR

Traducători literari români au mai apărut mulți și înainte de Coșbuc. Totuși, sub două aspecte fundamentale, el fixează un mare început în acest capitol de activitate al literaturii noastre. Mai întîi, el este primul traducător român de adevărată valoare. În al doilea rînd, Coșbuc prezintă primul caz la noi — precedat numai de extrem de puține cazuri și pe plan mondial — cînd un distins poet original se dovedește a fi deopotrivă de remarcabil și ca tălmăcitor, împărțindu-și laurii în ambele domenii. Faptul, punîndu-l într-o lumină din cele mai actuale, îl arată în cultura noastră ca pe un indiscutabil precursor. Vom căuta să ne lămurim.

Pînă la Coșbuc, și chiar după el — și nu numai la noi, dar și în alte literaturi —, scriitorul și traducătorul exprimau două meserii cu totul distincte. Talentul era atribuit, în general, numai scriitorului. Se mai vorbea cînd și cînd, dar ca de o specie inferioară, de „talentul de traducător", folosindu-se termenul mai mult analogic și oarecum deviat de la adevăratul său obiect. Faptul, am spus, se putea surprinde nu numai la noi, ci pretutindeni. Limitîndu-ne cu privirea numai de la Renaștere încoace, de cînd se deschide seria traducerilor celebre, istoriile literare îi consemnează separat pe scriitori și pe traducători. Potrivit unei asemenea mentalități, ale cărei reminiscențe tardive le mai întîlnim și astăzi, se spunea chiar că interpretul literar nici nu trebuie să fie un valoros poet original, fiindcă atunci ar contamina cu propria personalitate opera

Scanned with OKEN Scanner

tradusă şi ar falsifica-o. Lui nu-i era îngăduită decît cel mult mediocritatea în încercările personale. Şi la noi se invoca foarte adesea cazurile lui George Munnu sau Dimitrie Nanu, excelenţi ca traducători, dar cu totul neînsemnaţi ca poeţi originali.

Exigenţele faţă de traduceri din ultima vreme au revizuit, însă, fundamental o asemenea poziţie. Unul din cele mai importante aspecte ale acestei noi exigenţe este frîngerea opreliştii din faţa poetului aşa-zis „intraductibil". Asocierea termenilor apare pleonastică, fiindcă, în fond, care mare poet nu merită, mai mult sau mai puţin, un atare atribut ? De aceea, o problemă specifică de tip vechi a omului încă resemnat în faţa obstacolelor mi se pare, bunăoară, următoarea dilemă din 1907, a lui Nicolae Iorga, cînd, deci, *Divina Comedie* în versiunea lui Coşbuc nu apăruse decît fragmentar : „E o întrebare dacă Dante se poate *traduce ;* o alta, mai îndreptăţită, dacă el *trebuie* tradus". Ar urma atunci ca un mare poet, numai din vina că este mare, să rămînă sau necunoscut, sau prost cunoscut. Pentru anii tinereţii lui Iorga, problema nu este, însă, greşit pusă, fiindcă pe atunci el nu putea să se gîndească decît la posibilităţile omului cu meseria de „traducător".

Dispărînd, însă, superstiţia „intraductibilului", dispare o dată cu ea şi prejudecata asupra traducerii ca o simplă transpoziţie, iar nu ca o creaţie propriu-zisă. Aspectele intraductibile depăşesc într-adevăr forţa unui traducător în sens vechi, adică a unui om care nu este poet, dar ele cedează atunci cînd se află tratate în altă limbă tot de un mare creator. În asemenea cazuri, tălmăcirea nu se mai reduce la o simplă transpunere, ci devine o creaţie, a cărei realizare nu „traducătorul", ci poetul dotat o poate obţine. În mare parte, exigenţele noi faţă de traduceri se datoresc tocmai precedentelor oferite de încercările laborioase, cu aceleaşi ambiţii de reuşită ca şi pentru operele proprii, pe care le dau unii excelenţi artişti ai cuvîntului de pe la începutul veacului şi încă de mai-nainte. Ne gîndim, de pildă, la interpretările lui Rilke din Michelangelo şi din alţi lirici ai Renaşterii, unde el nu numai egalează, dar uneori şi întrece originalul. La rîndul lui, şi autorul *Sonetelor către Orfeu* luase exemplu de la iniţiativele izolate ale marilor simbolişti, care, căutînd resursele inefabile ale limbajului, au găsit în traducerea lui Poe cele mai subtile echivalenţe, aplicate de Baudelaire la proza, iar de Mallarmé

Scanned with OKEN Scanner

la lirica poetului american. La noi, imensul progres calitativ al interpretărilor literare, din ultima vreme, în care se află inclusă redarea „intraductibilului", apare concomitent cu contribuţia masivă la această activitate a celor mai de seamă scriitori ai noştri.

Coşbuc este primul poet român care ilustrează cu o anticipaţie de cîteva decenii strălucitul fenomen al actualităţii. Aspectul, însă, cel mai interesant al problemei se leagă de fixarea sa pe o cu totul altă linie decît aceea urmărită de noi. El nu se integrează nici pe departe în acel modernism, nutrit de căutările simboliste ale echivalenţelor inefabile. Problema trebuie interferată cu alte date, care vor ajunge la efecte în parte coincidente cu acelea ale actualităţii.

Mai înainte de-a se adopta, în veacul nostru, principiile şi metodele rafinate ale simboliştilor, istoria structurală a traducerilor literare trece în unele ţări printr-un important stadiu intermediar, legat nu de fenomenul special *artă*, ci de cel general *cultură*. Faptul a avut loc în Germania veacului trecut, mai cu seamă către finele secolului. Postulatul timpului reclamă ca profilul unei culturi moderne să cuprindă şi integrarea exactă a tuturor literaturilor lumii. Ideea este mai veche în Germania, de la Herder şi de la romantismul din Jena, dar, pe de o parte, obţinerea rigorii filologice, iar, pe de altă parte, generalizarea ei se realizează abia în a doua jumătate din veacul al XIX-lea. Acum se elimină orice urmă din caracterul în parte improvizat al vechilor traduceri şi se înmulţeşte numărul specialiştilor dedicaţi acestei activităţi. Istoriile literare germane consemnează statistic pentru secolul trecut nu mai puţin de şapte sute optsprezece traducători literari în Germania. Tălmăcitorul rămîne încă distinct de poetul original, dar îşi consolidează o altfel de demnitate. Se pretinde anume de la el a fi un erudit şi un om de mare probitate ştiinţifică, în aşa fel ca realizarea sa să poarte garanţia exactităţii, şi, în modul acesta, integrarea patrimoniului literar universal într-o cultură modernă să devină un fapt efectiv şi necontestat.

O asemenea vedere se extinde concomitent şi în regiunile din zona politică austriaco-maghiară, care trăiau în sfera de influenţă a culturii germane, atingînd, deci, şi spiritul românesc de peste munţi. Faptul va avea o importanţă covîrşitoare pentru cultura noastră. De unde la noi, pînă atunci, cu excep-

Scanned with OKEN Scanner

ţia *Bibliei* lui Şerban, n-a existat absolut nici o traducere de valoare, ne vedem dintr-odată promovaţi printre cele dintîi ţări moderne cu mari monumente în acest domeniu, întrecînd şi unele culturi multiseculare. Faptul se datoreşte oamenilor de peste munţi, sau, în orice caz, celor ce s-au format în acea zonă. Unul din ei este însuşi George Murnu. Primul, însă, în rîndul lor intră Coşbuc, urmat ceva mai tîrziu şi de alţi poeţi distinşi ca traducători de seamă, cum ar fi Iosif şi Goga.

Este, deci, vorba de un tip de traducere cu prestigiu de erudiţie şi de exactitate filologică. Nu putem încă spune dacă Coşbuc o ilustrează întocmai, dar, în orice caz, prin atmosfera de preţuire creată în jurul ei, se vede şi el îndemnat a deveni traducător. Aceasta cu atît mai mult, cu cît înclinaţia şi chiar pasiunea sa pentru erudiţie este notorie, aşa cum îl arată numeroasele şi substanţialele sale studii folclorice (v. St. Velea, *Publicistica lui G. Coşbuc*, în *Studii şi Cercetări de Istorie literară şi Folclor*, 3—4, 1963, p. 489—512), precum şi vastul său comentariu la *Divina Comedie*. Antrenaţi de asemenea consideraţii, nu trebuie, însă, să uităm ceea ce am afirmat la început, şi anume că el apare la noi ca primul mare poet, dublat de un mare traducător, frîngînd, astfel, vechea prejudecată a separaţiei dintre cele două domenii. Şi atunci este cazul să ne întrebăm dacă interpretările sale literare satisfac numai partea de erudiţie dintr-însul, răspunzînd totodată spiritului de rigoare şi exactitate filologică, emanat de la cultura germană a timpului, sau îl mai reprezintă şi pe poetul de valoare, depăşind, astfel, stadiul general de epocă. Răspunsul definitiv nu-l poate da decît structura însăşi a traducerilor sale. Iar cele mai valabile dintr-însele ne arată, fără nici un echivoc, că ele sînt mari creaţii artistice, care se apropie, prin aceasta, mai mult de spiritul actualităţii noastre, decît de acela, doar conştiincios, al vremii sale. De unde, atunci — în ciuda prejudecăţilor de moment, care-l separau pe poet de traducător —, şi-a asigurat el premisele pentru a deveni un mare traducător-poet ?

Aici putem răspunde că l-a ajutat însăşi erudiţia sa, grefată pe fondul unei excepţionale sensibilităţi artistice. Pe lîngă postulatul timpului, care a făcut dintr-însul un bun interpret filolog, imensul domeniu al culturii clasice şi moderne, frecventat de el, i-a putut da şi alte sugestii, pentru a depăşi limitele acestei exigenţe. Cîte o oprire mai atentă de-a lungul liniei de

Scanned with OKEN Scanner

desfăşurare a literaturii universale ne arată că cei mai străluciţi traducători din toate timpurile au fost tot marii poeţi, numai că traducerile lor fragmentare au rămas totdeauna mascate printr-o ingenioasă integrare şi asimilare în propriile creaţii originale. Faptul presupune milenara idee implicită, dar cunoscută sau, mai bine-zis, *trăită* numai de geniile ce-au ilustrat poezia, că o tălmăcire valoroasă este într-atîta un act de creaţie, încît poate fi situată pe acelaşi plan şi încadrată printre elementele unei realizări artistice personale de aceeaşi valoare. Precizăm încă o dată că numai pe această cale mascată se anunţă traducerea creatoare, fiindcă, în mod paradoxal, atunci cînd marii poeţi o prezentau oficial ca atare, se coborau şi ei — cu rare excepţii — la canoanele mărunte ale simplilor „traducători" de meserie. Revenind la Coşbuc şi la pătrunzătoarea sa erudiţie, ne putem reprezenta în totul fina aplicare la studiul poeţilor şi operelor pe care le traducea. Or, tocmai sectoarele sale de cercetare şi de interpretare pe care le-a practicat cel mai îndelung, adică acela al celor două succesive literaturi italice, precum şi al literaturii sanscrite, îi mărturiseau, dar tot sub formă acoperită, cît de perfect traducător poate fi un mare poet original.

Într-adevăr, studierea *Eneidei* i-a arătat că atîtea versuri ale epopeii nu sînt decît magistrale traduceri din Homer. Scrutarea şi mai intensă a *Divinei Comedii*, la care a dat şi un vast comentariu, i-a putut oferi de asemenea pasaje traduse din Virgiliu ; am spune, în această privinţă, că, pînă astăzi încă, una din cele mai desăvîrşite mostre de traducere a poetului latin într-o limbă modernă sînt cele trei versuri fatidice din *Ecloga a IV-a*, înscrise sub formă de terţină în poema dantescă. Cît priveşte literatura sanscrită, exemplul este şi mai apropiat, fiindcă el se leagă chiar de Eminescu. Cel mai mare poet al nostru ne aduce una din confirmările depline a ceea ce am consemnat puţin mai sus. Nici una din traducerile oficiale, date ca atare, ale lui Eminescu nu depăşeşte nivelul modest al primelor sale încercări originale din tinereţe. Spre deosebire de ele, tălmăcirea sa mascată, în speţă din literatura sanscrită, marchează un salt colosal. „La-nceput, cînd fiinţă nu era, nici nefiinţă", reproducînd literal începutul *Imnului Creaţiei* din *Rig-Veda*, dă, împreună cu versurile următoare, adevărata măsură a genialităţii eminesciene.

Scanned with OKEN Scanner

În fond, marii poeți — și ilustrările noastre s-au mărginit numai la Virgiliu, la Dante, la Eminescu — au realizat în toate timpurile, dar numai parțial, ceea ce Baudelaire și Mallarmé s-au ingeniat pentru prima dată să realizeze integral. Erudiția poetului nostru, spiritul său minuțios și ascuțit, conjugat cu bogata sa intuiție artistică, i-au putut releva, prin numeroasele exemple frecventate, că există posibilități de tălmăcire superioară acelei specii, a timpului său, care inițial i-a dat primul îndemn. Pătrunderea laborioasă și subtilă în traducerea unor versuri „intraductibile", dar care, la rîndul lor, sînt și ele traduceri din versuri „intraductibile", credem că se constituie printre elementele de convergență ale inițierii lui Coșbuc cu experiențele simboliste. Aplicarea și la alte pasaje interpretate, a efectelor rezultate din această inițiere, îl aduce pe marele traducător-poet în plină actualitate.

Scanned with OKEN Scanner

ARGHEZI VĂZUT ÎN ALTE ZĂRI

La cunoscuta editură Suhrkamp din Frankfurt am Mein a apărut recent o selecţie din scurtele bucăţi în proză ale lui Tudor Arghezi, cu titlul *Kleine Prosa* [1].

Pe de o parte, prestigiul unui poet ca Arghezi, reprezentat printr-un sector de creaţie care-l exprimă atît de puternic, iar pe de altă parte, prestigiul limbii de cultură în care a fost tradus fac ca această carte să însemne un pas efectiv în ofensiva de universalizare a literaturii noastre. Ca atare, ne-am îngădui să întreprindem, cu acest prilej, consideraţii ceva mai temeinice decît o simplă menţionare a volumului.

Faptul că aci nu ne stă în faţă numai o muncă de traducere, ci şi una prealabilă de selecţie, care implică o altă ordine de cunoştinţe şi discriminări, revelă o activitate mai îndelungă, consacrată poetului nostru. Interpreta este desigur iniţiată în întreaga operă a lui Arghezi şi îndeosebi în abundenta creaţie a prozei sale scurte. O asemenea competentă iniţiere rezultă din siguranţa şi precizia cu care au fost selectate cele 23 de bucăţi din volumul *Kleine Prosa*, unde se văd ilustrate toate registrele cuprinse în rîndul acestor mici giuvaeruri de gîndire şi de limbă. Culegerea cuprinde 120 de pagini ; în limitele lor au încăput cu atîta discernămînt piesele reprezentative, încît la un moment dat, făcînd abstracţie de familiarizarea noastră cu ele şi adoptînd optica inedită a cititorului

[1] Traducerea este semnată de Edith Horowitz.

Scanned with OKEN Scanner

german, am putut surprinde că, în noua haină lingvistică, se conturează deosebit de pronunţat expresia unui mare scriitor. Regretăm numai că nu intră în această colecţie şi epocalul pamflet *Baroane*, îndreptat în 1943 împotriva lui Killinger, care ar fi scos şi mai mult în evidenţă atît arta de pamfletar, cît şi înalta atitudine de morală civică şi patriotică a poetului român.

Din punctul nostru de vedere şi al criteriilor noastre editoriale, credem iarăşi că traducerea ar fi trebuit precedată de o scurtă prezentare. Este adevărat că Arghezi a devenit acum un nume cunoscut în străinătate, inclusiv în ţările de limbă germană, după distincţia ce i s-a acordat la Viena ; totuşi, prezentîndu-se un aspect special al creaţiei sale, o deslușire inițială ar fi fost binevenită. Tot după criteriile noastre editoriale, evocîndu-se coordonate de viaţă şi tradiţie prea puţin cunoscute publicului german, s-ar fi cerut sporite notele explicative, pe care le găsim extrem de reduse. Ne îndoim, bunăoară, că s-ar afla mulţi cititori în Germania care să ştie ce e poezia *Rodica* (pag. 16), amintită fără explicaţii, ca un lucru de la sine cunoscut, aşa cum era firesc să apară în textul original arghezian. Dacă unele nume istorice, ca al lui Ştefan cel Mare, ar putea să trezească anumite ecouri în Apus, altele, ca acela al lui Şuţu (pag. 94), reclamă o cît de sumară notă. Nu însă noţiunile de istorie ar prezenta cea mai însemnată dificultate, ci acelea din domeniul datinelor şi al folclorului ; ne imaginăm, de pildă, atitudinea perplexă a cititorului de pe Rin sau de pe Elba în faţa cuvîntului compus *Totenkuchen* (cozonac al morţilor), prin care traducătoarea a interpretat termenul *colivă*, cu totul ignorat pe acele meleaguri. Pe lîngă aceşti termeni şi aceste numiri, mai există şi unele aluzii satirice la personaje reale, contemporane poetului, aluzii transparente numai pentru noi, nu şi pentru un public străin ; pentru ca acesta să aprecieze integral o poantă sau o invectivă, s-ar vedea mult ajutat prin deslușirea împrejurării sau chiar a modelului care le-au inspirat.

Acestea sînt problemele care privesc, am spune, numai înrămarea tabloului. Dar tabloul în sine, adică traducerea propriu-zisă, prilejuieşte reflecţii legate de o ordine cu mult mai substanţială. În familia noastră de cititori, opera lui Arghezi a devenit un lucru atît de apropiat, încît ne-am anexat-o fie-

Scanned with OKEN Scanner

care din noi ca pe ceva direct personal. Adevăratul public apare acum cel străin, trăit în mediul altor filiaţii şi altor categorii de viaţă, luînd ca atare pentru prima dată contact cu ceea ce s-a sedimentat adînc în conştiinţa noastră pînă a ne deveni parte integrantă. Şi atunci e firesc ca un interes plin de emoţie să ni se îndrepte către întrebarea cum apărem în lumina de reflectoare a unei scene mondiale. Părăsind cercul nostru intim şi transpunîndu-ne în optica publicului de peste hotare, unghiurile perspectivelor se schimbă, sclipirile îşi modifică apele, anumite contururi se accentuează sau pălesc, fiindcă se ştie că o operă de artă nu trăieşte numai în sine, ci şi în corelaţie cu funcţiunile integratoare şi cu modul de înţelegere al celor ce o receptează.

În orice caz, un principiu îl avem stabilit dinainte şi anume că traducătorul din Arghezi trebuie să presupună un om de talent, cu o vastă cultură, cunoscînd toate fineţele artei literare şi toate mijloacele de a le exprima. Asemenea condiţii sînt absolut necesare pentru a găsi cu precizie atît semitonurile echivalenţelor, cît şi modalităţile cele mai adecvate de integrare a substanţei poetice argheziene într-o altă dinamică lingvistică şi literară, care exprimă coeficientul ei propriu de înţelegere a lucrurilor. Trebuie deci să recunoaştem că traducătoarea îndeplineşte în mod cert condiţiile de mai sus. Mai trebuie totuşi să adăugăm că efectele pe care le obţine nu au totdeauna un caracter omogen de nivel. Reuşita lor depinde în mare parte de variaţiile tonale ale orchestraţiei argheziene. Am spus că această culegere cuprinde ilustrări din toate registrele prozei sale artistice. De aceea le vom privi pe rînd, cum pot apărea, pe calea unei traduceri merituoase, în ochii publicului cititor german.

În primul rînd, ne atrage interesul chiar bucata iniţială, *Mila*, care, după cum se ştie, este o evocare pătrunsă de un bogat lirism de atmosferă. Se poate, deci, ghici că întîlnirea ei cu noua ambianţă va avea loc pe calea cea mai firească. Proza lirică constituie aproape o permanenţă a literaturii germane, care, în două veacuri, a trecut acest gen pînă la ultimele trepte ale rafinării sale. De aceea, şi limbajul poetic, care a întipărit treptat într-însul tezaurele acestei îndelungi experienţe, a absorbit *Mila* cu o spontaneitate magnetică. Este aproape singura bucată din culegerea de faţă care, rămînînd

Scanned with OKEN Scanner

fidelă atît textului, cît şi atmosferei argheziene, nu mai păstrează într-însa nimic de traducere, ci pare o creaţie originală germană. Integrată într-o mare tradiţie de proză lirică, unde capătă noi nuanţe, vaporoasa *Stimmung*, acea stare vagă, dispoziţională, asociată acum cu o fraternă umanitate, accentuează toată aura inefabilă a originalului şi, cu resurse lingvistice şi poetice verificate pe plan mare, îi luminează dimensiunile de universalitate.

În ceea ce priveşte bucăţile unde se valorifică arta de pamfletar a lui Arghezi avem mai multe de observat. Pamfletul, modulat de un mare maestru, poate cuprinde, în vastul său registru, tot atîtea nuanţe şi semitonuri ca şi lirismul de atmosferă. Pe acest plan dificil nu s-a putut obţine totdeauna o atingere de nivel. Calmul simulat din elocuţia argheziană, devenit mai ucigător prin contrastul cu gravitatea motivelor denunţate, tinde aci uneori să cadă pe orizontala unui calm real, care-şi pierde ceva din tăişul satiric. Acest ton de linişte al scriitorului român — linişte grea, apăsătoare, cuprinzînd într-însa sămînţa furtunii interioare — n-a fost redat constant cu toate implicaţiile sale, cu acea vervă subjacentă şi acea inteligenţă îndrăcită de meridional a lui Arghezi, al cărui conţinut de revoltă a prins contur într-o limbă romanică ; ca atare, el ne apare pe-alocuri parcă mai „cuminte" în versiunea de faţă.

Totuşi, de multe ori, traducătoarea ştie să reliefeze şi aci valori argheziene, decupate nebănuit de puternic pe un plan de universalitate, valori pe care noi, handicapaţi de reflexul contextului cotidian la care ele se raportează, nu le-am putea vedea atît de pătrunzător în liniile lor pure, desprinse de un contingent pitoresc. În versiunea germană, unele bucăţi ca *Warten Sie nur, ich will es ihnen erklären...* sau *Ein kleiner Wohltäter* ni-l arată pe Arghezi ca pe un mare caracterolog de tip clasic. De fapt, şi unii critici români, fără să se pronunţe atît de categoric, i-au pătruns pertinent această trăsătură. „Unul din modurile preferate ale pamfletului arghezian", spune Dumitru Micu, „...este portretul satiric", ilustrat apoi prin figura *învîrtitului*, a *demagogului*, a *ipocritului* şi a altor modele de deficienţi morali (*Opera lui Tudor Arghezi*, E.P.L., 1965, p. 74). Prin consemnarea acestor atribute domi-

nante, extrase parcă din repertoriul caracterologiei clasice, criticul se arată a fi surprins cu anticipaţie categoria în care noi, numai cu ajutorul versiunii germane, îl vedem perfect încadrat pe Arghezi. Din cele două bucăţi amintite, ni se detaşează într-o lumină inedită, de permanenţă general umană, mai întîi tipul „atotştiutorului" infatuat şi apoi tipul cămătarului. Portretele satirice argheziene apar acum precis situate pe linia modelelor săgetate de privirea concentrată şi sintetică a lui Teofrast şi La Bruyère ; poetul român se relevă, astfel, în noua limbă — străină de contingenţele noastre — ca unul din marii pictori de „caractere" ai lumii.

În sfîrşit, bucăţile de adîncă umanitate, în care palpită compătimirea adîncă pentru victimele tragice ale incuriei şi nedreptăţii, cum ar fi *Einfache Erzählungen* sau *Maria Nichifor*, sînt redate în tot patetismul lor vibrant. Simplitatea de mijloace prin care Arghezi exprimă cu atît mai zguduitor episodul de infern din prima bucată capătă aci un adaos împrumutat de perspectiva depărtării şi a necunoscutului, de unde ar privi cititorul german întîmplarea relatată. Malurile inundate ale Dunării, cu atmosfera lor moartă de margine pustie a lumii, cu adîncătura fatală care va deveni cimitir al izolaţilor soldaţi holerici, îmbracă aci o transfigurare fantastică, de ireale tărîmuri blestemate. Pentru noul cititor, întregul cadru prinde un aer de exotism halucinant, în care drama omenească trezeşte un ecou de imensă vastitate. În *Maria Nichifor*, motivul naşterii copilului în temniţă, cu ceremonialul botezului, cu litaniile cîntate de puşcăriaşi, cu nevoiaşele lor daruri augurale, sugerează deopotrivă, în limba germană, un exotic ritual de oprimaţi. Noua adaptare lingvistică — faptul ni se pare valabil şi pentru alte bucăţi, dar mai cu seamă pentru cele din categoria de faţă — creează mediului apropiat un fel de miraj al distanţelor, ca atunci cînd marele interval spaţial din cîmpul nostru optic ne face să oscilăm în identificarea unei persoane cunoscute. Am putea compara, în această privinţă, opera lui Arghezi cu un obiect plastic, cu un tablou pe care ne-am obişnuit să-l privim numai din apropiere. La un moment dat, însă, împrejurarea face să ne apară acel obiect la o distanţă neobişnuită, cînd, dintr-odată, el ne solicită cu calităţi şi efecte necunoscute, care-i confirmă valoarea. De astă

dată, depărtarea este produsă de societatea, cultura şi limba în ai căror termeni s-a introdus opera poetului nostru.

Într-un cuvînt, putem constata cu certitudine că Arghezi, raportat la alt public, la alte tradiţii, la alte dispoziţii receptive decît ale noastre, îşi dezvăluie valenţe noi. Atenuîndu-se, ce-i drept, unele calităţi admirate de noi, prind relief altele în schimb, care-l angrenează în chip surprinzător de firesc în mari coordonate universale. Şi acestea din urmă se afirmă, în mod paradoxal, fără a se modifica nimic din autenticul Arghezi în noua corelaţie cu o înţelegere inedită a scrisului său. De aceea, salutăm apariţia acestei *Kleine Prosa* ca pe încă un examen strălucit al valorilor noastre în faţa lumii. Marile opere de artă trec prin proba focului, înfruntînd nu numai timpul, ci şi spaţiul.

Scanned with OKEN Scanner

„PROCESUL“ LUI KAFKA ÎN ROMÂNEŞTE

După discuţiile şi menţiunile ample care au avut loc la noi în jurul lui Franz Kafka, considerăm a fi un eveniment de seamă însăşi ilustrarea directă a scriitorului printr-una din operele sale cele mai reprezentative. Este vorba de *Procesul*, în versiunea lui Gellu Naum, cu o amplă prefaţă de Romul Munteanu.

La noi, îndeletnicirea de tălmăcitor a devenit una din cele mai riscante. Traducătorul se vede pus în situaţia fără ieşire a tatălui şi fiului din cunoscuta fabulă a lui La Fontaine cu măgarul şi gura lumii. Totdeauna el va nemulţumi pe cineva. Dacă faţă de scriitorul original se păstrează o anumită indulgenţă, respectîndu-i-se personalitatea şi concepţia, în cazul traducătorului, fiecare apreciator tinde să i se substituie, impunîndu-şi propria „personalitate“ şi propria „concepţie“.

Se întîmplă, bunăoară, ca şi cei mai de seamă scriitori din literatura universală să aibă unele abateri : *quandoque bonus* etc. Unii din criticii noştri, fără să experimenteze o confruntare cu textul original, pun asemenea abateri pe seama incapacităţii traducătorului, pe care, în necunoştinţă de cauză, îl doresc şi cosmetician, încărcîndu-l astfel cu sarcina de a-l corecta şi a-l înfrumuseţa pe poetul original. Alţii, dimpotrivă, fanatici ai textului, privit ca o scriere sacră, cer şi respectarea celor mai neînsemnate articulaţii, care, neefectuată, ar produce erezii funeste. Ne este desigur cu neputinţă să enumerăm aici toate variatele şi contradictoriile exigenţe ale unor atari aprecia-

Scanned with OKEN Scanner

tori. Ei desconsideră faptul că, dincolo de decenta şi exacta redare a sensurilor, traducerea rămîne un fapt subiectiv, ca orice fenomen viu de limbă. Textul artistic cuprinde două componente, dintre care numai una singură se impune aceeaşi, în toate limbile, sub specia unei indiscutabile echivalenţe ; dincolo de pragul ei, urmează, însă, o altă componentă, pe care am numi-o zona interpretărilor, şi unde tonul, inflexiunile, expresiile depind de variaţiile felului apropiat cum a văzut traducătorul acel text. Marea greşeală, căreia-i cad victime unii din severii judecători ai traducerilor, este că ei confundă această din urmă zonă subiectivă — subiectivă şi pentru ei — cu o realitate rigid obiectivă. Negreşit că şi aci se pot aduce critici, însă pe baza unei alte obiectivităţi, aceea care delimitează gustul şi talentul, iar nu pe temeiuri ce atacă indicele personal al traducătorului, care în rest s-a achitat de obligaţia sa.

Într-un sector atît de primejdios, apreciem ca pe un mare gest de curaj traducerea lui Gellu Naum din Kafka, adică dintr-un scriitor extrem de comentat astăzi, asupra căruia privirile sînt atente şi, o dată cu ele, şi săgeţile eventuale, împotriva interpretului. Prin acest elogiu pe care-l aducem traducătorului, nu vrem să spunem că noi n-am fi interpretat poate altfel unele aspecte ale frumosului roman kafkian — uneori, de pildă, sub raportul accentului de frază —, fără însă a pretinde că soluţiile noastre ar fi fost cele *obiectiv* juste. Destul că *Procesul* lui Kafka, văzut de Gellu Naum, a făcut să rezulte o traducere conştiincioasă, sobră, corectă şi curată. Şi credem că a obţine un asemenea rezultat, cînd intră în joc un scriitor atît de complex, nu este puţin lucru.

În primul rînd, Gellu Naum a înţeles un fapt pe care alţi interpreţi, chiar foarte merituoşi, nu-l realizează integral în mintea lor : anume că scara de valori a unui text artistic este alta pentru traducător decît pentru critic sau cercetătorul literar. Punctele culminante unde se exprimă marele mesaj al scriitorului respectiv poate să nu constituie o problemă pentru traducere. În schimb alte părţi, mai neluate în seamă, dar care-l pun la încercare pe traducător, pot să pregătească şi să reliefeze puternic efectul acelui mesaj. Ne vedem ispitiţi a recurge aci la o comparaţie cu omul de teatru, care este şi el un *traducător* al cuvîntului scris în cuvînt vorbit, în gest şi în imagine. El nu se leagă direct de „marile adevăruri“ cuprinse în piesa dramatică pe care o montează, ci numai de

Scanned with OKEN Scanner

valorile ei scenice, singurele prin care cele dintîi pot fi promovate. Există un corespondent al acestei relaţii şi în arta traducătorului propriu-zis.

Revenind la Kafka, o trăsătură distinctivă, mai trecută cu vederea faţă de altele — ca şi la Dostoievski în fond —, dar esenţială pentru arta traducerii sale, este aceea de excelent povestitor. Prin aceasta înţelegem darul de a trezi interesul, precum şi resursele de acoperire a atenţiei pe care o provoacă. Or tocmai acest lucru este înţeles şi accentuat de Gellu Naum. Kafka utilizează o tehnică din cele mai subtile şi mai savante pentru deşteptarea progresivă a interesului. Relatarea globală a unei situaţii sau întîmplări neobişnuite, în loc să se clarifice o dată cu amănuntele imediat adăugate, îşi intensifică şi mai mult ciudăţenia, prin convergenţa unei succesiuni de alte enigme, subordonate celei din enunţare. Pe obscura tulpină iniţială, se dezvoltă astfel o adevărată arborescenţă de lucruri nedesluşite, care stîrneşte o tensiune maximă a interesului.

Să luăm chiar începutul *Procesului* în interpretarea lui Gellu Naum. Iată enunţarea : „Pe Josef K. îl calomniase pesemne cineva, căci, fără a fi făcut nimic rău, se pomeni într-o dimineaţă arestat". Fraza exprimă cras evenimentul, într-un stil alb, impersonal, de proces-verbal, de memoriu sau de cronică. Curiozitatea, însă, trezită de conţinutul ei, ne pregăteşte spre saltul imediat următor de la schema cronografică la romanul propriu-zis, adică la prezentarea componentelor particulare ale climatului în care a avut loc neobişnuita întîmplare. Trecînd în noul registru, obscuritatea se amplifică, încetînd de a mai fi un fapt de enunţare şi devenind unul de observaţie, care ne prelungeşte aşteptarea curioasă în această nouă zonă. Iată amănuntele respective : „În dimineaţa aceea, bucătăreasa doamnei Grubach, gazda lui, care îi aducea micul dejun în fiecare zi la ora opt, nu se ivi la ora obişnuită. Asemenea lucru nu se mai întîmplase niciodată pînă atunci. K. mai aşteptă o clipă. Culcat pe pernă văzu cum bătrîna care locuia peste drum îl privea cu o curiozitate absolut neobişnuită. Apoi, flămînd şi mirat totodată, sună. Imediat se auzi o bătaie în uşă şi în cameră intră un bărbat pe care pînă atunci nu-l mai văzuse niciodată prin casă".

Din aceste şase fraze şi propoziţii, se află doar una singură („K. mai aşteaptă o clipă") lipsită de termeni indicaţi să exprime ciudăţenie sau uimire. În toate celelalte unităţi sintactice

Scanned with OKEN Scanner

surprindem că femeia din casă *nu se ivi la ora obişnuită,* că faptul *nu se mai întîmplase niciodată pînă atunci,* că bătrîna de peste drum îl privea *cu o curiozitate absolut neobişnuită,* că el sună *mirat* şi că în cameră intră un bărbat pe care *nu-l mai văzuse niciodată prin casă.* Toată această atmosferă a noului, a neobişnuitului, a neînţelesului, prin care se anunţă într-un crescendo plin de interes firul povestirii, devine — aşa cum s-a văzut — deosebit de accentuată în traducere. Exemplele unei asemenea reuşite pot fi sporite şi prin alte cazuri apropiate.

În al doilea rînd, Gellu Naum a prins ceea ce şi André Gide admirase la Kafka, adică „redarea naturalistă a unei lumi fantastice, care, prin minuţioasa exactitate a imaginilor, devine verosimilă". Desigur că, spunînd aceste cuvinte, Gide s-a gîndit, în primul rînd, la povestirea *Die Verwandlung (Metamorfoza),* aceea în care, după nişte tulburi vise nocturne, eroul naraţiunii, Gregor Samsa, s-a trezit dimineaţa preschimbat într-o insectă uriaşă. Apar notabile aci nu numai împrejurarea că această gînganie monstruoasă s-a deşteptat într-un pat omenesc, în acelaşi decor neschimbat din odaia comisului voiajor Samsa, dar şi conştiinţa şi reflexele de om ale personajului, care nu se puteau adapta la trupul de insectă enormă, căpătat pe neaşteptate. De pe pîntecele prea bombat, vîrstat de cercuri, al dihaniei, cuverturа alunecă şi nu-şi poate îndeplini rostul ; obişnuinţa de a dormi pe partea dreaptă se vede contrariată de alcătuirea insectiformă a personajului, care cade mereu pe carapacea ce-i acoperă spatele. Lumea fantastică este redată într-adevăr *naturalist,* aşa cum observă Gide.

O asemenea gînganie fantastică, închipuind labirintul şi haosul lumii, care invadează în om şi-i ţine captiv sufletul în carapacea sa monstruoasă pînă îl înăbuşe, devine în *Procesul* — de astă dată, printr-o măritoare operaţie gulliverică — lumea hidoasă a tribunalelor şi a „justiţiei", ce-şi întinde respingătoarele tentacule devoratoare peste tot ce există. Această atotprezenţă miriapodică este hipertrofierea pe care obsesia de coşmar o dă unui lucru neplăcut şi înfiorător. Spaima de crocodil din *Confesiunile* lui Th. de Quincey *(The Confessions of an English Opium-Eater),* care făcea ca în orice prezumtivă încăpere adăpostită monstrul temut să se insinueze implacabil, în timp ce picioarele tuturor mobilelor deveneau vii, schimbîndu-se în făptura mişcătoare a reptilei — acţionează în *Procesul* pe un vast plan moral. Aci „justiţia" sau tribunalele deţin

Scanned with OKEN Scanner

rolul neînduratului crocodil, făcînd ca, pînă şi în cele mai îndepărtate imobile, simpla deschidere a unei uşi să ofere surpriza aceluiaşi complex întunecat şi haotic de coridoare, scăriţe şi celule, pline de o funcţionărime ambiguă. În versiunea românească apreciem controlul de sine al traducătorului la transpunerea acestor pasaje, care îndeobşte ameninţă să-l dirijeze pe interpret către o supra-stilizare, chiar involuntară. Stilul nu iese, însă, niciodată din acea expunere ternă, uneori aproape somnolentă şi obosită, proprie lui Kafka, prin care scriitorul dă cu atît mai halucinant sugestia atmosferei.

În sfîrşit, în strînsă conexiune cu ultimul aspect discutat, trebuie să mai semnalăm încă o calitate a traducerii. Ne referim la transpunerea nuanţelor în *negru* ale lui Kafka. Pe extinsa linie de dezvoltare a artelor şi a poeziei, această culoare a avut, de cele mai multe ori, un sens *hiper-real.* Încă din veacul al XVIII-lea, un Edmund Burke (în *Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful,* 1756) vorbeşte de caracterul *sublim* pe care-l deţinea în toate vremurile *negrul* şi, îndeobşte, nuanţele întunecate ca purpura închisă şi violetul. Vechiul estetician aminteşte că pînă şi aztecii arhaici îşi aşezau idolii în partea cea mai ascunsă de întuneric a templului pentru a deştepta o sugestie de taină şi măreţie. În Europa, clarobscurul barocului va oscila adesea între visarea mistică şi idealul unui rafinament somptuos. Pînă şi în zilele noastre, un Thomas Mann va evoca pe un plan de simboluri emotive negrul gondolelor veneţiene, al vechilor clădiri olandeze şi al altor aspecte de-o festivitate morbidă şi de-o strălucire mortuară, cu semnificaţii de istorie sau de legendă.

Spre deosebire de toată seria acestui negru hiper-real, Kafka îşi nuanţează opera cu un negru mat, subuman, *hipo-real.* Este negrul în care mişună, prin pămînt sau pe sub pietre, insecte impure. Sau, dacă l-am urma pe Walter Benjamin — care a scris, la timpul său, un studiu captivant despre Kafka —, este negrul începuturilor neluminate, haotice şi iraţionale, al smîrcurilor acoperite, al desişurilor încîlcite şi labirintice dintr-o natură încă neordonată, de nestrăbătut, cu care încep să semene — stagnante şi impracticabile — instituţiile unei societăţi în dezagregare. În acest fel apar la Franz Kafka spaţiile de sub scări dosnice, gangurile întunecate, populate de cugete larvare, moralmente diforme, care apar nedesluşit, profilîndu-se din obscuritate ; aşa este cazul cu funcţionarul din coridorul

Scanned with OKEN Scanner

tribunalului sau cu şeful de birou, în vizită la avocat, a cărui prezenţă, din cauza întunericului, multă vreme nici nu fusese surprinsă de noii vizitatori. În această din urmă încăpere, „fîşia de raze a lumînării era departe de-a răzbate pînă la peretele din faţă. Dar, într-adevăr, ceva începu să se mişte în colţul acela". Această mişcare nedesluşită prin bezne, al cărei subiect este *ceva*, iar nu *cineva*, exprimă fondul muced, subuman — asemenea mediului în care trăiesc vietăţile din pivniţe părăsite —, propriu *negrului* kafkian. Din scurtul exemplu pe care l-am dat se poate urmări exactitatea cu care traducătorul surprinde intenţia marelui scriitor.

Desigur că traducerea prezintă şi alte aspecte interesante, cum ar fi transpunerile de dialoguri, de reflecţii interioare, de portrete umane, de adunări şi tumulturi groteşti. Ele prezintă, însă, aceleaşi calităţi, pe care le-am relevat şi în cele cîteva trăsături spicuite pînă acum. Cu excepţia unor rare scăpări din vedere (bunăoară „vorbea cu faţa la perete, încet şi foarte repede", p. 232), stilul este atent şi foarte îngrijit. Putem, de aceea, ajunge la concluzia că traducerea de faţă prezintă cititorului român o reală recomandare a lui Kafka.

Scanned with OKEN Scanner

VERSURI FLAMANDE DESPRE ROMÂNIA

În anii din urmă, atîţia poeţi şi scriitori de răsunet mondial, vizitîndu-ne ţara, şi-au exprimat nu numai în articole ocazionale, ci şi în operele lor artistice, cele mai favorabile impresii despre noi. Este destul să amintim de numele lui Pablo Neruda, al lui Miguel Angel Asturias, al lui Ianis Ritsos. Acest fenomen, pentru prima dată înregistrat în istoria noastră, cînd România devine sursă de inspiraţie poetică pe plan mondial, se află încă în curs de împlinire, aducîndu-ne mereu noi surprize. Astfel, cu totul recent, un alt glas prietenesc vine de pe ţărmurile Mării Nordului, din Flandra.

Este vorba de poetul flamand Karel Jonckheere, care îşi chiar intitulează actuala culegere de versuri *Suita română (Roemeense Suite)*, nume sugerat probabil de cunoscuta operă a lui George Enescu, amintit într-una din poeme. Faptul merită cu atît mai mult a fi consemnat, cu cît Jonckheere ni se pare pînă acum cel mai mare poet străin care şi-a exprimat artistic ataşamentul faţă de noi. Ţinînd seama că limba flamandă, ilustrată de poet, este una şi aceeaşi cu limba olandeză, avem dintr-odată perspectiva unui public destul de numeros căruia i se transmite pe cale directă farmecul ţării noastre. Aceasta o spunem fără a mai considera şi eventualele căi indirecte, căci un poet de faima mondială a lui Jonckheere beneficiază de toate probabilităţile unei traduceri şi în alte limbi. Consemnînd faptul, credem că este, în prealabil, necesară o cît de sumară cunoaştere

Scanned with OKEN Scanner

a celui ce ne-a cîntat, şi aceasta cu atît mai mult, cu cît evocarea noastră coincide cu momentul în care poetul a împlinit vîrsta comemorabilă de şaizeci de ani.

Fiu al Mării Nordului, Karel Jonckheere s-a născut la Ostende în 1906. Om de mare cultură, dedicat mai cu seamă filologiei germanice, Jonckheere debutează în poezie în 1933. Începuturile sale se dezvoltă sub influenţa unui alt mare poet, Karel van de Woestijne, pe care compatrioţii săi Lieven Gypen şi Leopold Vermeinen, în cartea lor *Vlaanderen mijn land* (*Flandra, ţara mea*, Antwerpen-Amsterdam, 1963, p. 167), îl prezintă ca pe cîntăreţul acelui dualism ce-l sfîşie pe om între senzualitate şi aspiraţiile cele mai înalte. Totuşi, chiar de la aceste prime începuturi, accentele lui Jonckheere se deosebesc printr-o notă puternic personală. A ocupat între timp şi unele demnităţi oficiale în patria sa, dar cea mai mare parte a vieţii şi-a împărţit-o între depărtate călătorii intercontinentale şi domesticitatea sa flamandă la ţărmul mării natale, cu casa, cu grădina, cu cîinele, cu pipa şi cu cărţile sale. Fondul comun sau firul de transmisie ce leagă dorul său de depărtări cu ataşamentul casnic familiar este marea, pe care poate că nici un alt liric pînă acum n-a mai cîntat-o atît de frecvent. Faptul se desprinde chiar din titlurile atît de sugestive, pe care le întîlnim în fruntea multor culegeri ale sale : *Het witte zeil* (*Vela albă*, 1935), *De zevende Haven* (*Al şaptelea port*, 1943), *Spiegel der zee* (*Oglinda mării*, 1946), *Vloedlijn* (*Linia valului*, 1948), *Van zee tot Schelp* (*De la mare la scoică*, 1955).

Plecînd de la această apropiere a mării, precum şi de la natura ţării sale, Roger Bodart, într-un subtil portret pe care i-l trasează (în *Portrait d'un flamand*), caută să desprindă, drept primă trăsătură distinctivă, umorul poetului. O asemenea trăsătură ar alcătui genul proxim al lui Jonckheere, urmînd ca alte aspecte să desluşească şi diferenţa specifică. Umorul, după Bodart, nu este decît pasiune mocnită, care nu face vîlvătăi în afară, ci se întoarce în sine. El raportează, pe cale etimologică, acest fenomen la un anumit mediu teluric, meteorologic, climatic. *Umor* ar fi legat de *humus* şi de *humidus*, trăgîndu-şi rădăcinile — ca şi în alte ţări umede, cum ar fi Irlanda lui Bernard Shaw sau ţinutul basc al lui Unamuno — din atmosfera acelor soluri maritime, învăluite de ploaie, de burniţă, de ceaţă. Ca apa, care pătrunde aci adînc pămîntul, tot

Scanned with OKEN Scanner

astfel şi pasiunea se întoarce în om şi îl îmbibă, făcîndu-l să se exprime prin umor, deci prin această umezeală a temperamentului, de unde fondul pasional nu izbucneşte tumultuos, ci se filtrează pulverizat, ca o ceaţă acoperitoare.

Iată un exemplu de umor, pe care noi îl vedem tipic realizat într-o „fabulă" a sa în proză : Un om era conştient că a săvîrşit multe lucruri frumoase în viaţă, dar nu şi le putea aminti, ceea ce îi producea o adîncă nemulţumire. Plîngîndu-se unui prieten, acesta îi spuse că spînzuraţilor, mai-nainte de-a muri, le revine perfect în memorie întreaga desfăşurare a existenţei lor. Atunci, numai pentru a-şi putea aminti de faptele lui bune, insul ia hotărîrea să se spînzure. Punîndu-şi gîndul în fapt, îşi aduce într-adevăr aminte, în streang, de toate lucrurile frumoase pe care le-a săvîrşit. Dar fericirea nu durează mult, fiindcă funia, fiind prea slabă, se rupe ; în consecinţă, el cade, revine la viaţă şi, o dată cu aceasta, uită iarăşi totul. Pentru ca satisfacţia să aibă un caracter mai durabil, el face o nouă încercare cu o funie mai groasă ; dar nici de astă dată nu-şi poate prelungi euforia, fiindcă moare spînzurat.

Întregul fond dramatic al vieţii, în limitele căreia nu poate încăpea mulţumirea, îşi vădeşte aci incandescenţa latentă numai din aburul umed şi răcit al umorului.

Dar Jonckheere este şi un afectiv direct, un duios. Această latură se vede iarăşi surprinsă în felul ei specific de către Bodart. Duioşia sa nu se leagă de repertoriul dulceag şi melodramatic, cu care ne-au obişnuit atîţia scriitori minori de pe la finele veacului trecut şi începutul veacului nostru. Ea are un duh aspru într-însa, ca ataşamentul faţă de ceva consistent, exprimînd existenţă şi palpitaţie în mijlocul dezolării şi al singurătăţii. Este, în fond, aceeaşi duioşie aspră pe care o simţim desprinzîndu-se din interioarele vechii picturi olandeze şi flamande. Prins între tentaculele unei mări revanşarde, care pretinde clipă de clipă să-şi recupereze teritoriul fundului ei, anexat de oameni, interiorul domestic devine o prelungire transfigurată a digului. Pe lîngă zăgazul apărării materiale, o cetate asediată de elemente, simte nevoia să-şi întreţină şi un climat de apărare morală. Acesta este sensul străvechiului confort olandezo-flamand, confort şi în înţelesul etimologic, de întărire sau mîngîiere sufletească.

El exprimă intensa aderenţă la lucrul palpabil în cadrul unui mediu fluctuant şi inconsistent. Singurătatea dezolată pe

Scanned with OKEN Scanner

planul natural atrage aceeaşi specie de singurătate şi pe planul uman. De aci, alipirea faţă de lucruri se decantează într-un ataşament aproape inefabil faţă de persoanele apropiate. Într-o celebră poemă a sa din tinereţe, intitulată *Bezoek* (*Vizită*, din *Het witte zeil*), se poate urmări cu precizie această specie de decantare, plecînd de la motivul interiorului. Ceea ce pentru poeţii din alte climate ar constitui un motiv al mizeriei cotidiene şi al corvoadei casnice, bunăoară spălatul vaselor, pentru Jonckheere devine — ca şi pentru unii vechi pictori olandezi — resortul de activare al celor mai fine mişcări lăuntrice. Muzica suavă a ceştilor clătite îi cîntă intimitatea de altă dată, a unui vechi interior, a mamei din copilărie. Cine vorbeşte de exclusiva bonomie olandeză sau flamandă nu atinge decît suprafaţa fenomenului, poate nici atît. Această seninătate prezintă doar o grefă pe un fond de tulbure dezolare. Uneori este căutat zadarnic punctul de confluenţă dintre aceste două stări. Tot în poema *Bezoek*, poetul, conducîndu-şi la plecare mama, care venise să-i viziteze casa, încearcă să-şi desluşească intensul freamăt lăuntric care-l năpădea. Încercarea nu ajunge, însă, să se închege într-un precipitat limpede, fiindcă în acel moment el nu mai ştie să deosebească într-însul bucuria de suferinţă. Nu bonomia plenară, ci această stare complexă şi indefinibilă exprimă cu fidelitate trăsăturile psihei flamande.

O atare complexitate se raportează cel mai adesea la elementul, şi în sine derutant, al mării. Lumea umedă a valurilor se bucură în lirica lui Jonckheere de cea mai extinsă şi variată gamă afectivă. Deşi de-atîtea ori factor de ameninţare şi de distrugere, marea apare parţial anexată la lumea familiară a interiorului. Dar aceasta prezintă numai un aspect, care îşi degradează treptat tonurile pînă la expresia infinit devoratoare a tragicului element. Pe întinsul tuturor oceanelor, al doilea război mondial a înregistrat cele mai numeroase victime nautice din istorie. Marea Nordului şi-a deschis şi ea profundele abisuri pentru a înghiţi jertfele infernalelor submarine de „buzunar". A trebuit, însă, să fie un poet din Ţările de Jos, dintr-o regiune secular încercată de dezastrul apelor, ca să cuprindă din adînc proporţiile acestei calamităţi. Aşa s-a născut în 1943 zguduitoarea *Ballade van de Verdronkenen* (*Balada despre înecaţi*), titlu parafrazat după vestita *Ballade des pendus* a lui Villon. Pînă şi invocarea finală către rege sau către prinţ din baladele villoneşti se află aci respectată prin

Scanned with OKEN Scanner

adresarea ultimă către „Prinţul Baudoin" *(Prins Boudewijn)*, care, de astă dată — printr-o ingenioasă adecvare la circumstanţă —, e numele unui vas belgian. Totuşi, această parafrazare se vede folosită numai ca pretext pentru una din cele mai originale şi mai adînc umane creaţii ale lui Karel Jonckheere.

Ca tot ce ţine de esenţa reprezentativă a Ţărilor de Jos, şi arta lui Jonckheere se distinge printr-un dezvoltat caracter senzorial. Aceasta, însă, nu relevă decît o luare de contact pentru a se ajunge la domeniul lăuntric, detectat în toate subtilităţile sale cu aceeaşi exactitate cu care se află înregistrată lumea exterioară. De aceea, Marnix Gijsen, unul din cei mai pătrunzători interpreţi ai poetului, a putut spune că trăsătura esenţială a lui Jonckheere este *ascuţimea, incisivitatea,* ceea ce face ca arta lui să pară trasată de acul fin al unui gravor (în *Inleiding tot het werk van Karel Jonckheere,* 1964). În acelaşi studiu, Gijsen aplică, în legătură cu observaţia sa, o raportare din cele mai interesante. De obicei, cînd un critic urmăreşte să pătrundă o operă prin unele analogii cu persoana fizică a poetului — cu chipul său —, el apelează fie la partea superioară a feţei, la prezenţa grăitoare a ochilor sau a frunţii, fie la expresia, adesea decepţionată, a gurii. În cadrul aceleiaşi analogii explicative, Gijsen face o raportare cu totul insolită ; el găseşte că în simpatica figură a poetului flamand detaliul cel mai expresiv îl reprezintă nasul. Acest organ sensibil are ceva avîntat şi inchizitiv, ca antena sau ca trompa unei insecte căutătoare, ce-şi atinge cu cea mai desăvîrşită precizie obiectivul, fie el şi cît un vîrf de ac. În scrisul său — comparat cu arta unui pianist în care-l recunoşti pe maestru de cum atinge clapele — se desprinde aceeaşi orientare centă, directă şi imediată către invizibilul punct esenţial dintr-o stare sau configuraţie complexă şi impenetrabilă.

Poetul pleacă, însă, tot de la suprafaţa planului senzoric, pentru a se cufunda, cu aceeaşi siguranţă a înregistrării, în apele lumii lăuntrice. Tipic apare exemplul oferit de poema *Aankomst in het duin (Sosirea în dună,* din culegerea *Spiegel der zee*), unde, pe temelia unor puncte fizice de reper, care creează o atmosferă — duna, plopii, casa, obiectele, fiinţele apropiate —, el ajunge să privească în sine şi să afle cine este. Alteori, între cele două registre nu există nici o tranziţie, ci ele se află de la început conexe. Aceasta se întîmplă cînd elementul material poartă în sine, totodată, o urgentă finalitate

Scanned with OKEN Scanner

vitală şi o înaltă semnificaţie morală. O asemenea relaţie apare în tulburătoarea poemă *Fabel van de Bloedtransfusie (Fabulă despre transfuzia sîngelui,* din culegerea *Van zee tot schelp).* Sîngele transfuzionat de la fiu unei mame în agonie îşi reia drumul cunoscut în trupul de unde a plecat. Această călătorie de întoarcere se desfăşoară ca o revenire pe meleagurile natale, unde drumurile vechi printr-o parte sau alta a inimii, pe lîngă plămîni, înspre cap, sînt retrăite ca nişte elemente de peisaj îndelung părăsite. Fiul care dă viaţă mamei face să se reactualizeze întocmai acelaşi moment, crezut irepetabil, de firească şi totuşi sublimă comuniune, cînd mama a dat viaţă fiului. Ceea ce pare rectiliniar şi continuu se întoarce în cerc şi se uneşte într-un comun punct ciclic. Pe bună dreptate Roger Bodart spune, în studiul amintit, că acele hărţi ale iubirii şi geografii ale inimii din veacul al XVII-lea nu puteau bănui nici pe departe că motivul lor ar fi capabil să atingă accente atît de grave şi de răscolitoare.

Desigur că arta acestui mare poet mai prezintă şi alte trăsături caracteristice. Cîteva din cele semnalate ne par, însă, suficiente pentru înţelegerea atitudinii şi climatului afectiv, cu care el a început cartea pe care ne-a consacrat-o.

Prin intuiţia sa sigură, Jonckheere a izbutit să atingă direct şi exact expresiile esenţiale ale ţării noastre. Senzoriul său fin a înregistrat toate aspectele pitorescului fizic, pentru ca, de la ele, să pătrundă la realităţile adînci ale pămîntului românesc. Şi fiindcă i-am pus în ecuaţie însuşirile cu capacitatea sa de-a ne cunoaşte, mai adăugăm o trăsătură în măsură să ne sporească satisfacţia. Ţinînd anume seama de caracterul grav al duioşiei sale, realizăm în totul ce înseamnă a ne număra printre elementele sale familiare, apropiate şi cu adevărat dragi.

Însuşi titlul de *Suita română,* pe care l-am amintit ca sugerat de lucrarea lui Enescu, relevă un elan de cuprindere integrală a ceea ce este esenţial la noi. Elementele de peisaj capătă adesea trăsături de antropomorfism afectiv, legat direct de comuniunea cu poetul. Aşa, bunăoară, în poema *Avondgroet (Salutare de seară),* apar apele Dîmboviţei, „ochi cu pleoape de maluri", ce-şi „scriu cu nori" misiva către prietenul depărtat. Ne dăm seama cîtă intensitate se poate desprinde din asemenea accente, pe care alţi poeţi le-au raportat nostalgic

Scanned with OKEN Scanner

numai la propria lor patrie în momentele cînd se aflau departe de ea.

Culegerea constituie într-adevăr o suită — o succesiune variată şi totuşi unitară de imagini şi amintiri semnificative, ce ne evocă ţara. Bucuria ce ne-o produce este aceea de a vedea că lucrurile apropiate nouă, acelea prin care ne legăm cel mai mult conştiinţa de spaţiul geografic şi realităţile în mijlocul cărora trăim, nu sînt resorturi ale unei deformări subiective ; ele alcătuiesc valori în sine, de vreme ce se răsfrîng cu un ecou puternic şi în sensibilitatea unui om dotat cu o atît de sigură intuiţie a valorilor şi care a sosit din atît de depărtate meleaguri. Astfel, în matca receptivă, plină de căldură şi simpatie a poetului flamand, defilează pe rînd poalele Carpaţilor, castelul Bran, Clujul, amintirea cîntăreţului popular de la Curtea de Argeş, malurile Snagovului, undele Dunării, paharul de vin de Murfatlar, Marea Neagră şi Mamaia, statuia lui Ovidiu de la Constanţa. Tot ceea ce ne alcătuieşte, prin expresii caracteristice, climatul şi mediul specific, trecut de astă dată prin optica frăţească a unui om din afară, capătă şi în cugetul nostru o nouă întărire.

Mesajul pe care-l aduce poetul culminează într-un elan al înfrăţirii şi iubirii. Întors acasă, el nu se mai poate despărţi mental de „ţara străină despre care odinioară nici nu visase", aşa cum mărturiseşte în poema introductivă. Totul într-însul se întoarce nostalgic către noi, către prietenii de-aici, care sînt mulţi, fiindcă ei însumează întregul popor român. Poetul îşi simte experienţa umană îmbogăţită cu o undă de înţelegere, de comuniune adîncă între oameni depărtaţi, care-i face să-şi contopească întreolaltă unul şi acelaşi avînt de apropiere : „Glasul vostru s-a limpezit de cînd e glasul meu, / glasul meu s-a limpezit de cînd e glasul vostru", spune el în *Eoolse harp op het slot Bran (Harfa eoliană la castelul Bran)*. Prin această mînă care se întinde spre noi din depărtare, prin acest glas care ne cheamă, prin această inimă care tresare cînd ne aude, Jonckheere a devenit al nostru. Şi sîntem fericiţi că în actuala năzuinţă a celor mai buni dintre oameni către pacea şi iubirea ce leagă popoarele un prilej de a face mai apropiată această împlinire îl dă ţara noastră, cuprinsă în conştiinţa marelui poet flamand.

Scanned with OKEN Scanner

REFLECŢII
PE MARGINEA UNOR MONOGRAFII

Un fapt ale cărui componente separate se asociază, fără nici o intenţie dirijată, ca să facă dintr-însul un unic eveniment amplu, este apariţia la scurte intervale a trei monografii despre cîte un scriitor german contemporan. Concepute fiecare altfel, după specificul scriitorului respectiv, ele se încadrează prin atîtea puncte comune într-un registru unitar. Convergenţa se desprinde din acelaşi interes pentru cîte o figură contemporană proiectată într-o arie de radiaţie universală, din aceeaşi înfruntare a pribegiei, la cei studiaţi, ca urmare a luptei lor umanitare, din aceeaşi încununare pe care le-a dat-o exilul prin realizarea celor mai strălucite creaţii ale lor.

Monografia lui Ion Ianoşi despre *Thomas Mann*, a Marianei Şora despre *Heinrich Mann* şi a lui Romul Munteanu despre *Bertolt Brecht* alcătuiesc laolaltă o masivă contribuţie de peste o mie de pagini în cunoaşterea unui important capitol de istorie literară modernă. Desigur că scriitorii studiaţi nu ne sînt, nici unul din ei, nume necunoscute. Frecvenţa evocării lor s-a manifestat la noi în publicaţii periodice, în studii introductive, în traduceri, în reprezentaţii scenice. Să vedem, de aceea, ce aduc nou în cultura noastră aceste monografii. În prealabil, însă, se cere să verificăm ce am putut achiziţiona pînă acum în legătură cu cei studiaţi într-însele. Thomas Mann, Heinrich Mann şi Bertolt Brecht au avut la noi soarta tuturor scriitorilor

Scanned with OKEN Scanner

despre care se vorbeşte mult, dar neconcertat. Ca în toate cazurile similare, frecventa evocare a unui fenomen dă şi iluzia cunoaşterii sale, care, însă, nu poate fi cu desăvîrşire atinsă decît printr-o coordonare amplă şi sistematică a tuturor componentelor ce ţin de acel fenomen. În general, incompleta documentare asupra unui scriitor, precum şi insuficienta aprofundare, oferă primejdia confuziei între anumite aspecte parţiale ale sale şi caracteristica de ansamblu. Noile contribuţii vin tocmai să corecteze o cunoaştere imperfect angrenată în fenomenul respectiv şi să o introducă în volumul său integral.

În primul rînd, înţelegerea deplină a lui Thomas Mann din partea publicului nostru se vedea îngreuiată nu numai de complexitatea intrinsecă a scriitorului, ci şi de foarte incompleta sa tălmăcire în româneşte ; cea mai importantă operă tradusă pînă acum este *Buddenbrook*, expresie, fără îndoială, remarcabilă a geniului său, dar care reclamă o grabnică completare şi cu traducerea altor romane mai tîrzii. Pe baza acestei cărţi, marele romancier mai apare doar ca un neîntrecut analist al bolii şi al morţii, al marilor edificii roase din temelii şi gata să se surpe ; este imaginea veche a lui Thomas Mann, aşa cum o văzuse, bunăoară, în 1928, un Félix Bertaux (în *Littérature Allemande*, Collection „Panoramas"), cînd nu apăruse încă nici *Zauberberg*. Desigur că în publicistica noastră apăruseră şi aspecte mai noi ale sale, însă numai în perspective parţiale. [1] Cunoscîndu-se, pe de altă parte, atitudinea politică constructivă a scriitorului, el apărea ca o personalitate extrem de complexă, căreia i se întrevedea doar confuz principiul unificator.

De aceea, pentru cititorii noştri care nu cunosc în întregime opera lui Thomas Mann sau n-au avut prilejul să reflecteze îndeajuns la ea, monografia lui Ion Ianoşi înseamnă o preţioasă coordonare de ansamblu şi, totodată, îndemnul către o pasionată aprofundare. Dominîndu-i toate componentele, criticul fixează aspectele de analiză a bolii şi a morţii doar ca simple etape ale unui proces în curs, ca momente dialectice dependente de un sens mai înalt, de o clară intonaţie constructivă, ce le depăşeşte. Ceea ce se difuzase amplu la noi şi ceea

[1] Ion Ianoşi şi-a scris monografia cînd nu apăruseră încă în româneşte nici *Doctor Faustus*, nici *Muntele Vrăjit*.

Scanned with OKEN Scanner

ce alcătuia vechea imagine despre Thomas Mann era numai *Infernul* său provizoriu, în care el va mai continua să se scufunde cu titlu experimental pentru a ajunge, prin opoziţie, la *Paradisul* echilibrului, al raţiunii, al vieţii. Relaţia dintre temele morbide ale creaţiei sale — valorificate nu numai în *Buddenbrook*, ci şi în noile creaţii de mai tîrziu —, cu atît de robusta şi generoasa atitudine politică pe care i-o cunoaştem, se desprinde acum limpede pe firul de lumină ale unei legături dialectice.

Semnalăm, în această privinţă, convergenţa cu o altă circumstanţă de clarificare în acelaşi sens care a avut loc la noi. De astă dată, lumina se desprinde din notele vibrante ale unei poeme. Este vorba de armonia adînc sfredelitoare din *Tînguirea lui Adrian Leverkühn*, elegia Ninei Cassian. Aci un antidemiurg creează haosul cu aceleaşi mijloace, însă deformate, cu care demiurgul lui Pitagora crease cosmosul. O viziune apocaliptică, de groază, se recunoaşte prefigurată în semnalul ei demonic, în monstruosul sonor al muzicii lui Leverkühn :

Se tînguia întreaga priveliştе. Un vaier
de clape asuprite îmi năvăli-n timpan.
Desfigurate tonuri se răsuceau în aer...

Tema morbidă din arta lui Thomas Mann, în speţă această parti tură executată de „strigoiul Adrian", asociindu-se cu „nopţi pline de cuţite, schimonosite zile", se relevă dintr-odată în caracterul ei negativ dialectic, văzut din perspectiva raţiunii şi a luminii. Venită concomitent cu intensiva demonstraţie lirică a Ninei Cassian, monografia lui Ion Ianoşi scoate, din aparenţa stufoasă care-l solicită pe cel imperfect iniţiat în creaţia marelui scriitor, claritatea geometrică a esenţei sale, nedesprinsă decît din intuiţia şi pătrunderea integrală a acestui impunător ansamblu.

În privinţa lui Heinrich Mann, iniţierea noastră a avut iarăşi unele serioase lacune, datorite, pe de o parte, pluralităţii de aspecte a scriitorului, iar pe de altă parte, tot numărului redus de traduceri. Este adevărat că aci insuficienta cunoaştere nu s-a mai văzut agravată şi de intervenţia unor aparente contradicţii, ca în cazul lui Thomas Mann. Într-adevăr, principalele opere ale lui Heinrich Mann, traduse în româneşte, anume *Supusul* şi *Henric al IV-lea*, arată o conexiune

Scanned with OKEN Scanner

mai vizibilă şi mai coerentă decît în cazul ilustrului său frate între arta şi atitudinea sa politică. Totuşi, chiar dacă mai adăugăm la aceasta şi studiile sau prezentările ce i-au fost consacrate, nu putem spune că se ajunsese la o deplină pătrundere a sa. Dacă în cazul lui Thomas Mann nu se definea destul de desluşit ansamblul unei structuri, în acela al lui Heinrich Mann apărea deopotrivă de neprecizat ansamblul unei evoluţii sau al unui proces polimorf.

Monografia Marianei Şora, printr-o laborioasă prezentare a fiecăreia din multiplele etape de activitate ale scriitorului, prezentare susţinută printr-o puternică armătură documentară şi interpretativă, vine cu o bogată compensaţie a lipsei amintite. Să luăm, de pildă, capitolul mai ignorat al tinereţii. Expunerea Marianei Şora ne deschide perspectiva genetică a atîtor trăsături esenţiale, pe care le recunoaştem maturizate în operele de mai tîrziu ale scriitorului. Stăruind, bunăoară, asupra primei sale înclinaţii către pictură şi asupra încercărilor sale în acest domeniu, dar consemnînd pe parcurs şi bogata culoare a scrierilor sale, uneori chiar pasta lor rubensiană, ne proiectează dintr-odată o lumină edificatoare asupra întregii sale arte de scriitor realist. Faptul ne duce către o asociaţie mai vastă şi către o integrare progresivă. Literatul german — spirit îndeobşte asociativ şi romantic — ajunge adesea să ilustreze realismul şi să se dedice celei mai riguroase observaţii directe prin intermediul prealabil al corectivului plastic. Trăsăturile exacte ale realităţii se cer mai-nainte văzute de el printr-o altă specialitate decît aceea de scriitor — o specialitate nemijlocit vizuală. Se cunoaşte, în această privinţă, felul de plăsmuire al anumitor personaje goetheene după închipuirea anticipată a unor figurine plastice care-i serveau de model ; apoi, acurateţa desenelor artistice ale lui Goethe, care ni s-au păstrat, este iarăşi notorie. La un Hoffmann, în acelaşi timp compozitor şi pictor, se surprinde perfect cum aceste două înclinaţii îşi împart sferele de influenţă în arta sa de scriitor ; pe cînd muzica se înrudeşte cu registrul visării şi al fabulosului, pictura îi creează o perspectivă atît de apropiată asupra lucrurilor, încît el a rămas şi pînă astăzi unul din cei mai fini observatori realişti în cadrul fantasticului. Realismul german se dezvoltă şi mai tîrziu pe o asemenea cale intermediară, aşa cum confirmă pregătirea din tinereţe a lui Gottfried Keller pentru a deveni pictor sau aspiraţia de început a lui Gerhart Hauptmann către sculptură. În

Scanned with OKEN Scanner

tot acest volum, mai cuprinzător, de geneză realistă, desprinsă din exerciţiul prealabil al unei alte discipline, care solicită mai direct observaţia, vedem încadrată şi propensiunea către pictură a lui Heinrich Mann şi, o dată cu ea, caracterul viu, concret, luxuriant de detalii semnificative, al artei sale.

În legătură cu aceasta, monografia Marianei Şora înseamnă o adevărată iniţiere în arta literară a lui Heinrich Mann, prezentînd-o ca pe unul din cele mai interesante fenomene estetice contemporane. El apare, printre altele, ca iniţiator al unui nou gen — al *epicului dramatic* —, trăsătură asupra căreia vom reveni în lumina unei alte integrări. Dar o perspectivă şi mai largă de reflecţii ne oferă acea continuă schimbare de paletă, semnalată la început şi asupra căreia Mariana Şora insistă în mod deosebit o dată cu fiecare nouă etapă a scriitorului, ce-şi dezvoltă resursele trecînd printr-o vastă curbă de variaţii, de la estetism şi pînă la expresionism.

Ca şi în cazul înclinaţiei sale către pictură, şi aci îl putem pătrunde pe Heinrich Mann într-un nou context de înţelegere, acela al anumitor sinteze literare germane. Trecerea scriitorilor prin diferite faze de activitate, uneori cu totul opuse întreolaltă, a existat totdeauna de-a lungul veacurilor. Transformarea, însă, a acestui fenomen mutativ într-un principiu normal, căutat ca atare, al creaţiei lor, presupunînd la bază o anumită concepţie a devenirii, apare numai de la Goethe şi se reiterează şi în alte sinteze germane, bunăoară la Gerhart Hauptmann. Pentru alţi literaţi de-un volum deopotrivă de cuprinzător, cum ar fi, în Franţa, un Hugo, un Balzac, un Proust, scriitorul se confundă cu însuşi stilul pe care-l ilustrează. La scriitorii germani menţionaţi, stilul sau, mai bine-zis, stilurile nu sînt decît mijloace sau pretexte pentru a se exprima ocazional o personalitate ce-şi dezvoltă propriul centru dincolo de oricare dintre ele. Pînă la expresionismul actual, germanii nu au inventat absolut nici un curent literar. Scriitorii lor le-au folosit provizoriu pe cele importate, substituindu-le mereu între ele, sub specia unui proces indefinit. Ei nu se contopesc cu spiritul unei formule, pe care o folosesc adesea numai ca pe o haină în măsură să concretizeze, la un moment dat, cîte o latură a personalităţii lor, aflată într-o neîntreruptă transformare. Prin însăşi structura sa, o asemenea personalitate, cum ar fi, de pildă, a lui Goethe, nu poate încăpea într-un singur stil.

Scanned with OKEN Scanner

Această trăsătură distinctivă se precizează şi mai categoric la o confruntare cu unele fenomene aparent asemănătoare din altă parte. Bunăoară, schimbarea sau trecerea de la un stil la altul se consolidase sub formă de principiu şi la Flaubert. Natura unei astfel de transformări se identifică, însă, la scriitorul francez cu o expresie invariabilă, prin alternarea fixă dintre o operă realistă şi pandantul ei romantic, înscriind, în consecinţă, o serie repetabilă de secvenţe. În sensul arătat, succesiunea creaţiilor flaubertiene prezintă o certă analogie cu ornamentica mediteraneană clasică din cunoscuta tipologie stabilită de *Wilhelm Worringer* în *Formproblem der Gotik*. Spre deosebire de această alternare, desfăşurată în ritmuri contrastante, care se repetă continuu, asemenea actului organic al respiraţiei, Worringer surprinde în ornamentica nordică o dezvoltare crescîndă, irepetabilă, alcătuită din elemente mereu noi şi neprevăzute. În literatură, o asemenea dezvoltare indefinită am spus că începe de la Goethe, de la *werde was du bist* (devino ceea ce eşti) ; dar *was du bist* (ceea ce eşti) este mereu un *werden* (a deveni). Pe linia sintezelor literare germane de acest gen se identifică şi la Heinrich Mann acelaşi principiu al devenirii, care poartă printr-o întreagă succesiune de stiluri şi curente chipul din ce în ce mai luminos al aceleiaşi unice personalităţi.

În ce constă lumina progresivă a marelui scriitor de care ne ocupăm ? Monografia atît de limpede a Marianei Şora ne arată că ea rezultă dintr-o tot mai densă expresie artistică, asociată cu o tot mai adîncă precizare a admirabilei sale atitudini şi lupte democratice. Înseşi evenimentele politice adverse, desfăşurate într-o monstruoasă progresie geometrică în Germania primei jumătăţi de veac, stimulează, pe calea protestului, o corespunzătoare progresie a acestei precizări la Heinrich Mann. Însufleţit mereu de aceleaşi idealuri democratice, desigur că altul va fi gradul de intensitate şi de pătrundere a lucrurilor pe la începutul erei wilhelmine şi altul mai tîrziu, în faza tragică a aventurii hitleriste şi a falimentului ei. În conştiinţa lui Heinrich Mann, chiar cursul evenimentelor sapă albia unde se va desfăşura cea mai nobilă sinteză literară germană, fundată în principiul trecerii şi al devenirii.

În cazul lui Bertolt Brecht, monografia lui Romul Munteanu vine iarăşi să introducă în lumina ansamblului unele cunoştinţe incomplete, care s-au bucurat de o răspîndire mai largă în

Scanned with OKEN Scanner

cercurile noastre de cititori sau spectatori. La noi s-a acordat un interes într-adevăr intens, dar dirijat numai parţial, asupra teatrului său. Atenţia ni s-a văzut prea acaparată de mecanismul exterior şi de mijloacele realizării, fapt îndreptăţit întrucîtva, dacă ţinem seama de complexitatea problemelor pe care le comportă şi un asemenea sector izolat. Romul Munteanu restabileşte echilibrul, punînd accentul, în consensul marelui dramaturg, pe spiritul şi pe resortul de idei care stă la baza noului teatru. Este adică vorba de eliminarea tradiţionalei întrepătrunderi afective între scenă şi spectatori, de înlocuirea ei printr-un fel de distanţare, în aşa fel ca adeziunea publicului să nu se mai producă prin acea magie de atmosferă, cunoscută mai-nainte, ci prin raţiune şi simţ critic. Deopotrivă de oportună este şi indicarea formelor mai vechi de teatru, îndeosebi extrem-orientale, de la care se autorizează Brecht pentru noile sale vederi.

Din reflecţiile pe care ni le provoacă monografia lui Romul Munteanu, consemnăm una menită iarăşi să lumineze noutatea adusă la scriitorul studiat printr-o raportare la întregul context al literaturii germane. Pe Heinrich Mann l-am raportat la acest context în caracterul labil al stilurilor sau curentelor pe care le ilustrează. Lui Brecht îi putem fixa aceeaşi încadrare prin notarea unei labilităţi a genurilor. El nu a creat numai formula teatrului epic ; Romul Munteanu stăruie şi asupra caracterului parabolic, moral-raţional al liricii sale, ceea ce revine la postulatul implicit al conjugării genului liric cu cel didactic ; de fapt, acelaşi sens gnomic al parabolei se imprimă adesea şi în factura epică a dramei sale.

O asemenea sfărîmare parţială sau totală a graniţelor dintre genuri, o dată cu fungibilitatea lor în diverse combinaţii, prezintă iarăşi o trăsătură distinctivă a literaturii germane. Opus lui Brecht, care creează *teatrul epic*, am văzut că este Heinrich Mann, care creează *epica dramatică*. Dar primul indiciu de frîngere a fixităţii genurilor, aşa cum se afla încă întreţinută de tradiţia clasică din veacul al XVIII-lea, are loc tot în literatura germană. Unele raportări ale lui Brecht la Lessing apar de aceea concludente. De atunci în nici o altă literatură nu poate fi urmărită o mai frecventă contopire a epicului cu liricul, a epicului cu didacticul, a dramaticului cu liricul şi cu didacticul, a epicului cu dramticul, ca în cea germană. Contri-

Scanned with OKEN Scanner

buţia lui Brecht se valorifică, în această privinţă, prin fixarea conştientă şi consecventă a unui program, adoptat coordonatelor moderne de viaţă. Înţelegîndu-i noutatea, ne dăm totuşi seama că ea s-a dezvoltat pe un teren literar unde exista dinainte, şi într-o proporţie deosebit de amplă, asemenea deschideri şi virtuţi de absorbire ale genurilor între ele.

În felul acesta, se pot stabili tot felul de conexiuni între cele trei monografii discutate, conexiuni care ne îndreaptă către o privire unitară a întreitului lor obiect. Ele alcătuiesc împreună o vastă trilogie, monografică, menită nu numai să completeze cunoştinţele parţiale ale cititorilor români în respective ansambluri mai vaste, ci să şi deschidă sugestii sau asociaţii fecunde în înţelegerea unui important sector de literatură contemporană.

Scanned with OKEN Scanner

SCRIITORI STRĂINI

Scanned with OKEN Scanner

„DUPĂ CINCIZECI DE ANI"

Vom atinge în cele ce urmează o problemă de artă, care, la un moment dat, va fi părăsită de noi în vederea unei sfere de preocupări cu mult mai vaste. Lipsa de unitate a reflecţiilor rezultate pe această cale provine din faptul că ele se leagă nu de o anumită problemă, ci de sugestiile în ordine diferită pe care ni le-a provocat o remarcabilă personalitate a timpului nostru.

Să începem prin evocarea antecedentelor. În cercul istoricilor de artă şi al esteticienilor de pe la începutul veacului, a stîrnit mare vîlvă lucrarea de doctorat a unui tînăr student german, scoasă în 1908 de vechea şi ilustra editură münchenează Piper. Acel tînăr, devenit imediat un nume cunoscut, este Wilhelm Worringer, iar cartea sa, deopotrivă de cunoscută, poartă titlul *Abstracţie şi simpatie (Abstraktion und Einfühlung)*.

Pe atunci se bucura încă de un mare prestigiu aşa-numita „estetică a simpatiei" *(Einfühlung)*, reprezentată îndeosebi prin scrierile lui Theodor Lipps. Această concepţie arhisubiectivistă vedea în actul receptării artistice o obiectivare sau o proiectare în afară a propriei noastre fiinţe. Bunăoară, colosalele dimensiuni verticale ale unui munte trezesc în persoana ce-l contemplă propriile resurse morale ascendente — în speţă, de măreţie —, iar aceste însuşiri, care aparţin numai insului privitor, se atribuie antropomorfic obiectului care i le-a adus la cunoştinţă ; şi atunci se spune : muntele este măreţ. În felul acesta, persoana

Scanned with OKEN Scanner

umană ajunge să se oglindească şi să pătrundă panteistic — într-un chip asemănător *Upanishadelor* — orice aspect al naturii.

Fără a răsturna cu totul poziţiile esteticii *Einfühlung*, Worringer are totuşi meritul de a fi scos, printr-o aplicare mai strictă la obiectul artei din toate timpurile, acea concepţie din făgaşul absolutismului ei şi de a fi aşezat-o pe planul mai modest dar mai real al relativităţii istorice. Dilatarea persoanei umane în lumea elementelor nu oferă materia exclusivă a unei trăiri estetice. Există momente în decursul veacurilor cînd omul nu se mai recunoaşte în natură, cînd o consideră străină, confuză, ostilă şi, ca atare, urmăreşte să-i suprastructureze anumite principii de ordine sau să-i fixeze unele scheme esenţiale prin abstracţie. Aceasta se întîmplă fie în societăţile primitive, fie, dimpotrivă, în cele care au trecut printr-un stadiu îndelung de cultură, au depăşit elanul panic de revărsare în natură şi acum caută să domine mediul natural printr-o optică reflexivă, care extrage numai esenţa geometrică a aspectelor lumii. Acea tendinţă ultra-rafinată a unei anumite formule artistice din veacul nostru, precum şi criteriile formale ale artei primitive, la care amintita tendinţă apelează, îşi află în Worringer pe unul din cei dintîi gînditori care le-a surprins şi le-a explicat legătura. Făcînd cu mult discernămînt acest lucru, el stabileşte că deşi în amîndouă cazurile rezultă o artă stilizată, totuşi mobilele şi punctele de plecare sînt diferite. În primul cadru, ele se află decise de presiunea unui instinct ascuţit de spaimă, în al doilea cadru, reprezentînd modernitatea, de conştiinţa superioară pe care o dă reflecţia.

Ca să ne pregătim o legătură mai directă cu ceea ce va urma, ne vom opri numai la condiţiile care, după Worringer, dictează apariţia artei primitive. Omul începuturilor s-a văzut aruncat într-o natură vrăjmaşă, necunoscută, perfid-pînditoare, aducătoare de primejdii, împrejurări care au răscolit într-însul stări de nelinişte şi de spaimă. Asemenea stări, provocate de mediul natural, care se identifică în mintea primitivului cu însuşi *spaţiul*, se manifestă prin ceea ce Worringer numeşte uneori *topofobie (Raumscheu)*, alteori *agorafobie (Platzangst)*. Zdruncinat de neliniştea lui în faţa naturii imense, încîlcite, lipsite de puncte de reper, care-i incubează frica de spaţiu, omul acestor societăţi neevoluate simte nevoia unui mare repaos. Şi, astfel, refugiul din universul ce-l înconjoară se sta-

Scanned with OKEN Scanner

bileşte într-o anumită voinţă de artă *(Kunstwollen)*, îndreptată către formele mai puţin concrete, opuse aspectelor naturale, cărora li se extrag cel mult unele coordonate anorganice. În expresia de artă astfel rezultată, primitivul îşi găseşte un punct de reazem şi de odihnă. Numai după un îndelung proces de obişnuinţă şi de împrietenire cu natura, omul va simţi nevoia unei contopiri cu ea într-o artă care reproduce caracterul organic, sinuos, schimbător al ei, artă numită impropriu *naturalistă*. În orice caz, arta începuturilor, ţinînd seama de condiţiile discutate, nu poate fi decît *abstractă*.

Toate cele spuse sînt, în fond, lucruri cunoscute de aproape şase decenii, de cînd a apărut cartea tînărului pe atunci Wilhelm Worringer. Ele ne servesc ca un fel de recapitulare, dar mai cu seamă ca introducere la ceea ce tot Worringer, de astă dată bătrîn, a adăugat în 1959 cărţii sale, reapărută la acelaşi Piper din München, sub formă de *Cuvînt concluziv după cincizeci de ani*. Autorul urmăreşte — după cum şi declară — să-şi apere vechea teză care atinsese jumătate de veac de existenţă. Pe un plan mai adînc, însă, spiritul său, îmbogăţit printr-o experienţă ştiinţifică de decenii, atinge probleme atît de interesante şi care depăşesc într-atît domeniul strict al cercetării artistice, încît ne prilejuieşte şi nouă cîteva reflecţii pe o arie mai vastă de preocupări. Aceste reflecţii, privind societatea, cultura şi istoria, ne vor călăuzi în cele din urmă către reamintirea unei generale trăsături distinctive a veacului nostru.

Worringer urmăreşte acum să-şi apere poziţia iniţială în lumina unor noi evenimente ştiinţifice. El se referă anume la faptul că în cursul veacului nostru anumite descoperiri, efectuate prin săpături, împing dimensiunea temporală, cunoscută de istoria artei, afară din timpul istoric, făcînd-o să pătrundă în uriaşul timp geologic. Din cele patru ere glaciale ale pămîntului, despărţite între ele prin diferite catastrofe cosmice, ultima — şi anume pe la mijlocul ei — este şi aceea care cuprinde primele indicii biologice ale existenţei omului. Faptul se cunoaşte de mult. Ceea ce ne atrage, însă, mai stăruitor atenţia este amănuntul că s-au găsit în peşteri şi mărturii artistice ale acelui îndepărtat tip uman, împrejurare care face să se vorbească de o „artă a erei glaciale". Această apropiere de termeni ar fi fost apreciată doar ca o reuşită glumă studenţească de către învăţaţii de acum cîteva decenii. Dar să revenim la

17213

Scanned with OKEN Scanner

legătura descoperirilor amintite cu tezele inițiale din *Abstraktion und Einfühlung*. În mod surprinzător, această artă aparținentă timpului geologic, departe de a-și însuși caracterul abstract, atribuit de Worringer manifestărilor artistice ale începuturilor, prezintă un caracter — cum se pronunță el — *naturalist*, evoluat chiar pînă la rafinamentele impresionismului. Faptele par, deci, să infirme construcția gîndirii sale pe care i se fundează celebra lucrare.

Nerenunțînd, totuși, la teza sa din tinerețe și apărîndu-și-o, învățatul face mai mult decît atît. El atinge și valorifică noile dimensiuni pe cale de-a se integra în volumul cercetărilor istorice. Este adevărat că acele mărturii artistice ale unui timp care intra pînă acum numai sub jurisdicția geologiei relevă un caracter „naturalist", iar nu abstract. Este adevărat, de asemenea, că ele exprimă formele de artă ale primei societăți umane, cunoscute pînă-n prezent. Dar nimeni nu poate afirma că ea reprezintă prima societate umană în mod absolut. Pentru acele timpuri nu posedăm o cunoaștere a societății în linia continuă a mersului ei, ci stăpînim numai infime fragmente din acest curs istoric, așa cum le-au putut surprinde săpăturile ce le-au dat la iveală. Între asemenea frînturi de străvechi mărturii umane se interpun uriașe intervale de tăcere, uneori de zece mii de ani, mai mult decît întregul parcurs al istoriei, înregistrat de cunoașterea noastră și care numără aproximativ șase mii de ani. Autorul crede, în consecință, că acele vestigii de artă naturalisto-impresionistă figurează doar ca niște rezultate tîrzii ale unei întregi evoluții istorice, scufundate în întuneric, dar care poate, cu vremea, să fie parțial scoasă la lumină. Intenționînd, deci, să apere poziția vechii sale lucrări, Worringer preconizează criterii și oferă puncte de plecare atît pentru căutarea unui început mai depărtat al umanității, cît și pentru o activare a sondărilor în istoria din „era glacială".

Iată deci, cum acest *Cuvînt concluziv după cincizeci de ani*, mișcîndu-se pe o arie mai vastă de interese și răsunînd cu ecouri într-adevăr amețitoare, devine mai important decît însăși cartea care l-a prilejuit. O parte din reflecțiile pe care ni le-a sugerat tîrziul epilog al lucrării ne permitem a le comunica și noi. Plecăm anume de la constatarea că istoria ca știință are încă un caracter extrem de limitat în comparație cu reali-

Scanned with OKEN Scanner

tatea faptică a cuprinsului ei. Negreşit că acest lucru se poate afirma şi în legătură cu oricare altă ştiinţă. În cazul istoriei, vorbim, însă, chiar de o limitare în circumscrierea obiectului, care acum e pe cale de a-şi pierde pragul stabilit. Toate datele istorice pe care le-am culeş din ultimii şase mii de ani, adăugîndu-se unele la altele, converg toate către formaţia omului actual. Ele constituiesc laolaltă ceea ce noi ne-am obişnuit a numi Istoria. Natural că atît sub raportul spaţiului, cît şi al timpului, există şi în aceste milenii mari soluţii de continuitate sau dezvoltări cu totul separate de cadre etnice şi culturale. Totuşi, o privire riguros sintetică le surprinde punctele de confluenţă, momentele care strîng toate aceste date aparent disparate, şi le fac, în mod inteligibil, să se îndrepte către istoria prezentului, către actuala fază socialistă, sau, în orice caz, de conştiinţă dominatoare a maselor ; chiar sociologii americani William Whyte, David Riesman şi John Cuber vorbesc şi ei de spiritul de masă care structurează întregul stil al vieţii moderne.

Dar aceasta, care, pentru noi, înseamnă Istoria, este numai una din istoriile umanităţii, istorii separate între ele de aceiaşi pereţi despărţitori ai catastrofelor — catastrofe, în parte de aceeaşi natură, în parte de altă natură — ca şi erele geologice. Omul alle cărui indicii artistice atît de depărtate sînt discutate de Worringer aparţine unei alte istorii decît aceea care a însumat tot ceea ce cunoaştem — mai clar, mai confuz sau doar ipotetic — de cîteva mii de ani, alcătuind suma din care am rezultat noi cei de astăzi şi pe care o considerăm drept domeniul exhaustiv al ştiinţei istorice. Ar fi însă ca şi cum am crede că o singură eră geologică, era cuaternară bunăoară, ar acoperi întregul obiectiv al geologiei. Firesţe că geologia cuprinde infinit mai mult decît atît. Reprezentatul „artei din era glacială“ figurează drept unul din indiciile care ne revelă că acelaşi lucru se întîmplă şi în cuprinsul istoriei. Acel decorator al bătrînelor peşteri nu mai converge către lumea de astăzi, aşa cum converge tot ceea ce ştim istoriceşte pînă acum ; el se îndreaptă către un alt punct final, care s-o fi pierdut în tenebrele unei catastrofe istorice, după care urmează lacune de zeci de mii de ani în cunoaşterea noastră.

Am văzut că aceste reflecţii pe care ni le-a oferit după cincizeci de ani cuvîntul concluziv al esteticianului german ne

Scanned with OKEN Scanner

deschid în faţă galaxia unei multitudini de constelaţii istorice, n-am spune ale umanităţii, ci ale umanităţilor. Dar mai avem de adăugat că fenomenul se încadrează stilistic în coordonatele specifice ale veacului nostru, pe care l-am vedea vieţuind sub semnul alergătorului de la Maraton, ceea ce-l proclamă cuceritor al marilor depărtări. După cum în acest *furore* al alergărilor, omul ajunge, pe firul infinit al depărtărilor spaţiale, să ancoreze în alte planete, tot astfel şi pe linia depărtării temporale el aleargă afară din istoria noastră, aşa cum s-a desprins de pe planeta noastră, mînat să debarce în alte istorii trăite de specia umană.

Wilhelm Worringer („Abstraktion und Einfühlung", Piperverlag, München 1963.

Scanned with OKEN Scanner

WALTER BENJAMIN

S-a împlinit în anul care a trecut un sfert de veac de la sfîrşitul tragic al eseistului, criticului şi filozofului Walter Benjamin. Am putea spune că, împreună cu poetul Gottfried Benn, el este una din cele mai mari personalităţi pe care le-a dat Berlinul secolului nostru. Ideile sale independente şi înaintate l-au silit, o dată cu venirea hitlerismului, să părăsească Germania şi să emigreze la Paris, unde şi-a continuat, tot în limba germană, activitatea creatoare. De aci, izbucnind războiul, el obţine, însă prea tîrziu, actele necesare pentru plecarea în America. Între timp, evenimentele se precipită şi naziştii invadează Franţa. Împreună cu cîţiva comilitoni, Walter Benjamin caută în ultimul moment, să-şi deschidă drum prin Spania şi ajunge la Pirinei. Alcaldele satului spaniol de frontieră le opreşte, însă, calea şi-i ameninţă pe fugari că-i va extrăda invadatorilor, care urmau să sosească din clipă în clipă. Atunci Walter Benjamin, în ziua de 26 septembrie 1940, îşi pune capăt zilelor prin otravă. Ceilalţi tovarăşi de fugă au reuşit, totuşi, să scape.

Scrierile sale, care au prilejuit stabilirea unei echivalenţe cu Kafka pe planul gîndirii, ne fac să regretăm cu atît mai mult nedreapta moarte care a curmat desfăşurarea acestei forţe creatoare. Dintre numeroasele sale studii şi eseuri se desprind *Originile dramei germane*, apoi *Despre unele motive la Baudelaire*, *Afinităţile elective*, *Franz Kafka* şi *Opera de artă în epoca reproductibilităţii ei tehnice*. Nu mai puţin remarcabile

Scanned with OKEN Scanner

prin acuitatea lor se dovedesc şi unele încercări de extindere mai redusă, ca *Destin şi caracter*, *Atribuţia traducătorului* sau *Despre limbă în general şi despre limba oamenilor*. Natură extrem de complexă, înclinat către marxism, pe care-l combină cu unele vederi proprii în acelaşi sens, Walter Benjamin se pasionează să analizeze fenomenele noi de viaţă — începînd din veacul al XIX-lea —, pe care le aplică îndeosebi la domeniul artei. Spirit original şi adînc pătrunzător, susţinut de o cultură uriaşă, el trece prin filiera minţii sale ascuţite o sumă de idei, de judecăţi şi de prejudecăţi, care trăiau numai pe o temelie precară şi aleatorie. În locul lor el stabileşte noi relaţii între lucruri, surprinzătoare prin fineţea şi profunzimea lor, tinzînd mai toate să explice ceea ce am numi cu o singură expresie „fenomenul modern".

Funcţiunea preponderentă a spiritului de mase, obiect al unor speculaţii vaste în ultimele decenii, capătă la el o înţelegere şi o accepţie din cele mai originale. Ideea esenţială a lui Benjamin, neîncadrată într-un sistem, dar lăsată a se surprinde în diversele sale scrieri, este aceea a unui univers de lucruri care şi-au pierdut *aura*. Ce înţelege el prin această noţiune ? Aura este coeficientul de experienţă al omului cu lucrurile şi cu aspectele înconjurătoare, proiectat ca trăire şi ca amintire asupra lor, de unde rezultă caracterul lor unic, ireductibil. Ea poate exista peste tot : în natură, în obiectele uzuale, în opera de artă. Bunăoară, ramura izolată de copac, adumbrind un colţ de pajişte, care invită la popas şi la odihnă, este în măsură a constitui aura acelui fragment spaţial.

Benjamin aplică, însă, cu predilecţie această noţiune la fenomenul artistic. Aci aura se raportează în cel mai înalt grad la caracterul irepetabil, de unicitate, al operei de artă. Iată, însă, că treptat obiectul artistic ajunge să se încadreze şi în serii de repetări identice. La greci exista numai foarte restrînsă această posibilitate, mărginindu-se exclusiv la turnatul metalului şi la confecţionarea monedelor. Prin noua tehnică reproductivă a gravurii, Renaşterea îngustează simţitor cîmpul formelor irepetabile de artă. Totuşi, faţă de aceste contribuţii, mai mult sau mai puţin parţiale, care s-au cristalizat în decursul timpului, secolul al XIX-lea înseamnă o adevărată revoluţie. Acum se iniţiază, la scurte intervale, litografia, dagherotipia şi

Scanned with OKEN Scanner

fotografia. Fonograful şi mai cu seamă filmul veacului nostru acoperă culminant această tendinţă.

Prin ce se află înlocuită *aura* în experienţa trăită şi în cea artistică a lumii moderne ? Benjamin surprinde aci fundamentalele implicaţii sociale în legătură cu deplasarea accentului istoric asupra maselor. În speţă intervin două fenomene conexe : revoluţiile şi mediul invenţiilor tehnice. În experienţa receptivă a omului, în optica sa şi în tipul reacţiunilor sale, ele substituiesc acţiunea *aurei* prin aceea a *şocului* ca un efect al convergenţei între cele două fenomene noi. Astfel, şocul social al revoluţiilor îşi găseşte un corespondent în şocul psihic şi fiziologic atît al vieţii cotidiene, cît şi al diferitelor valori promovate de invenţiile tehnice. Pe acest ultim plan, efectul provenit din comuniunea îndelungă a omului cu lucrurile se obţine acum printr-o descărcare instantanee. Benjamin dă ca exemplu invenţia chibriturilor în veacul trecut, la care desigur se pot adăuga ulterioarele resorturi rapide în tehnica luminatului sau încălzitului. În reproducerea imaginii vizuale, să spunem a portretului-suvenir, el ilustrează înlocuirea laborioasei execuţii a pictorului miniaturist prin apăsarea momentană a declanşatorului la aparatul fotografic. Receptarea artistică a filmului are loc de asemenea printr-o succesiune de şocuri.

Faptul relevă intrarea tot mai masivă a artei în registrul expresiei larg accesibile, determinată la rîndul ei de ponderea crescîndă a maselor în istorie. După Benjamin, opera de artă, privită în integrala ei evoluţie istorică, oscilează între două extreme, anume funcţiunea *obiectului de cult* şi caracterul de *expoziţie*. La început, cele mai realizate alcătuiri artistice aveau o destinaţie cultică şi se aflau aşezate în locurile închise sau tăinuite ale templului. De cele mai multe ori ele nici nu erau atinse decît de privirea sacerdotului oficiant. Caracterul lor, analog cu al fetişului sau al relicvei sacre, şi-a prelungit reminiscenţele şi în momentele evoluate ale artei, determinîndu-i aura unicităţii irepetabile. Acest caracter intră, însă, în concurenţă cu acela de expoziţie, care scoate obiectul artistic din locul său ascuns şi-l face să devină un bun al tuturor — însuşire înlesnită de recenta sa reproductivitate tehnică. O schimbare, nu identică, dar în acelaşi sens, are loc şi în alte forme sau aspecte de viaţă, unde şocul substituie vechea aură.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste forme de viaţă se văd, în bună parte, stimulate chiar de marea burghezie a veacului trecut, care, în setea sa de îmbogăţire rapidă, elimină aura din mediul relaţiilor de afaceri. Pe o asemenea cale, marele burghez dezlănţuie tocmai agenţii meniţi să-i submineze propriile coordonate, şi atunci se refugiază, ca într-o ultimă citadelă, în *interiorul* său domestic, devenit pentru el azil şi templu. Acest refugiu factice şi această fortăreaţă decorativă devine motiv al unei preocupări obsedante, ca aceea a fugii de moarte. Pentru prima dată se reflectează acum la o filozofie a mobilierului, aşa cum apare la Poe într-unul din celebrele sale eseuri. Benjamin ne face, de altfel, să reflectăm că încă de multă vreme, de la Boccaccio, burghezia bogată a nutrit iluzia că mediul recluziunii somptuoase ar avea darul unei paveze orbitoare, care apără de primejdie şi exorcizează moartea sau îi amînă mandatul, aşa cum arată refugiul de molimă al celor zece personaje din *Decameron* într-o ambianţă de lux. Dacă o asemenea iluzie mai rezistă în acea vreme, ea tinde să dispară în veacul al XIX-lea, fapt surprins chiar la Poe, acela ce iniţiase filozofia mobilierului. În nuvela sa *Moartea roşie* vrăjmaşul se strecoară înlăuntrul splendorii închise sub zece chei şi-l răpune pe cel ce se baricadase în faţa morţii. Abia mai tîrziu, în momentul evoluat al *Ciumei* lui Camus, se părăseşte definitiv iluzia de securitate a interiorului împotriva unei primejdii invadante.

Pe cîtă vreme cultul interiorului se spulberă cu încetul, după ce ambianţa închisă fusese privită sub specia unui fastuos spaţiu magic, în care marele burghez mai caută să se conserve artificial atît pe sine, cît şi aura lucrurilor ce-l înconjoară, se dezvoltă concomitent, ca un indiciu al viitorului, viaţa de stradă a maselor din marea metropolă. De fapt nici nu se poate vorbi de o absolută concomitenţă separată, lipsită de orice punct de contact, între acel conservator *înlăuntru* şi noua desfăşurare de *afară* care începe. Faptul că nici pentru burghez interiorul nu poate deveni o cale satisfăcătoare de atingere cu viaţa este propria sa spărtură, exprimată în motivul *ferestrei* sau al *vitrinei* de cafenea, care reprezintă o ieşire către spectacolul viu de masă al marei metropole. De la fereastră, omul ajunge în stradă, să se amestece cu acea masă, făcînd să rezulte

Scanned with OKEN Scanner

tipul cunoscut prin termenul francez *flaneur*. Cu o excepţională subtilitate surprinde el aci prima fază negativă, de dezumanizare, cu care acţionează *şocul*, pînă a deveni un factor pozitiv, care constituie gestul sau schiţa originară a civilizaţiei actuale. Această dezumanizare este provocată de faza incipientă a industrializării, menită să imprime muncitorului din uzină mişcări şi reacţiuni automatice, pricinuite de anumite impulsuri sau izbiri ale maşinii. Or, mulţimea care se plimbă pe arterele marelui oraş acţionează prin aceleaşi răspunsuri motrice dezumanizate ca şi cele din timpul muncii în fabrică. Mişcările şi ritmul omului depind de curentul de lume pe care-l urmează, aşa cum depind în uzină de ritmul bandei rulante ; izbirile de lume sînt ca micile accidente din fabrică, la care se răspunde prin aceeaşi stereotipie grăbită — de serie —, determinată de curentul continuu al celor ce se plimbă, ca şi al procesului de lucru în marile întreprinderi industriale. Benjamin urmăreşte în literatură acest început, cînd burghezia, nesatisfăcută de golul ei, se deschide la priveliştea maselor de pe stradă, de la motivul *ferestrei* la E.T.A. Hoffmann — în ultima sa nuvelă, *Fereastra din colţ a vărului* — şi pînă la tipul de *flaneur* din *Tablourile pariziene* ale lui Baudelaire.

Este regretabil că Benjamin, cu fineţa sa analitică, n-a investigat mai amănunţit şi faza actuală, pozitivă, a şocului. Totuşi, premisele sale apar suficiente pentru a deschide coordonatele unei perspective din cele mai interesante. Noi am spune că, o dată cu complexitatea vieţii actuale, din simplă expresie automatică, şocul ajunge să devină un factor de iniţiativă, un promotor al neîntreruptei luciditâţi şi conştiinţe de răspundere la omul veacului nostru, aşa cum arată diferitele studii recente de psihologie socială şi profesională. Răgazul deliberativ trebuie aci înlocuit prin spiritul de hotărîre imediată. În locul aurei *lirice* apare acum şocul *tragic*, care dă la fiece moment un sens de gravitate actualităţii.

Ideile lui Benjamin apar interesante nu numai prin fecunditatea prodigioasă cu care ele frămîntă materialul realităţii, ci şi prin forţa expresivă cu care definesc tipul de gîndire al purtătorului lor. Acesta oferă o ilustrare din cele mai semnificative a felului cum coordonatele tehnicii actuale se repercu-

Scanned with OKEN Scanner

tează asupra unui mod de reflecţie şi de interpretare a lucrurilor. Mintea lui Benjamin se află astfel dirijată încît să surprindă, în structuri şi aspecte crezute originare, o ordine derivată şi secundă, văzîndu-le, am spune, numai ca efecte rezultate din transformarea prealabilă a unor materii prime. Aşa priveşte el, printre altele, fenomenul limbii (în studiul *Despre limbă în general şi despre limba oamenilor*). Toate formele şi procesele naturale poartă în sine un sens intrinsec, anterior omului şi independent de intervenţia acestuia. Bunăoară, rostul rădăcinii de a hrăni planta prezintă un dat anticipat, pe care fiinţa omenească nu este chemată decît să-l înregistreze. Nu există, însă, sens — identificat ca atare dintr-un proces sau o operaţie coerentă şi repetabilă — care să nu implice o legătură de termeni, deci un limbaj. Ca atare, întreaga natură posedă limbajul ei mut. Omul, la rîndul său, niciodată nu dă numiri lucrurilor în mod arbitrar, ci el caută să traducă cu exactitate, în limba sa sonoră, sensurile şi, prin aceasta, limbajul nerostit al naturii. Prin vorbirea sa, fiinţa umană practică numai funcţia de traducător, de interpret ; şi fiindcă în actul tălmăcirii se dovedeşte posibilă o pluralitate de versiuni, există în consecinţă şi mai multe limbi. De aci importanţa în cultură pe care o atribuie Benjamin traducerii luate în accepţia sa curentă, de transpunere a unei limbi în alta (în studiul *Atribuţia traducătorului*). Pe cîtă vreme poetul original scrie numai într-o limbă naţională, traducătorul, surprinzînd echivalenţele şi, deci, esenţa comună a mai multor graiuri, implică în activitatea sa manevrarea unei limbi universale.

În felul acesta, acordă el întîietate în cultură factorului derivat, produsului de exegeză, care alcătuieşte adevărata valoare chiar şi a operelor ce trec drept expresii de originalitate creatoare. O asemenea vedere se aplică tocmai la interpretarea marilor figuri literare, a unui Goethe, Baudelaire sau Kafka. Benjamin atinge şi corolarul acestei idei, anume că tot ceea ce apare *original şi originar*, exprimînd un aşa-zis spirit „nealterat", cuprinde mai degrabă alcătuiri haotice decît valori. Ilustranea cea mai strălucită, în această privinţă, ne-o dă studiul asupra lui Kafka. Marele scriitor, privind, pe de o parte, familia burgheză, iar, pe de altă parte, monstruoasa lume a birocraţiei, a încurcatelor forme administrative şi judiciare, a func-

Scanned with OKEN Scanner

ţionarilor totodată mumificaţi şi incorecţi, proiectează asupra lor tocmai categoriile începutului, ale preistoriei, ale unei magme neînchegate şi haotice, ameninţătoare tocmai prin labirintica ei stupiditate, asemenea unei mlaştini primordiale sau unei păduri de liane. Elementul „originar" devine, astfel, obiect de comparaţie pentru a servi tocmai cea mai ascuţită critică socială. Ponderea valorii aparţine, dimpotrivă, factorului derivat, singurul care se dovedeşte a fi un produs demn al civilizaţiei. Din nefericire, forţele primitive şi nimicitoare s-au răzbunat asupra acestui apologet al luminii şi au rupt firul cugetător al unei inteligenţe deschizătoare de noi orizonturi.

Walter Benjamin : *Das Kunstwerk im Zeitalter, seiner technischen Reproduzierbarkeit* ; Einbahnstrasse ; Berliner Kindheit ; Städtebilder ; Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze, Suhrkamp Verlag.

Scanned with OKEN Scanner

STEFAN GEORGE ŞI PARADOXELE PURISMULUI

În colecţia *Rowohlts Monographien* a apărut pe la finele lui 1964 lucrarea lui Franz Schonauer despre *Stefan George*. Evenimentul merită a fi semnalat. Poetul renan, despre care se credea că va rămîne totdeauna hieratic, inaccesibil, îndepărtat, iată că pogoară de pe piedestalul său de aur într-o colecţie populară, ce ne introduce în intimitatea fiinţei sale. Apropiindu-ni-l, Franz Schonauer nu evită, totuşi, să accentueze toată ciudăţenia, uneori derutantă, a acestei figuri.

Aerul straniu legat de fiinţa lui Stefan George provine din faptul că el nu poseda conştiinţa de *eu*, de *individ*, nici pe aceea de *persoană* sau *personalitate*, ci purta conştiinţa de *tip*, de *categorie*, de *element*, de *întrupare concretă* a unui concept general. Din această intimă identitate poate că provine caracterul inuman, „străin", lipsit de căldura limitativă a contactelor omeneşti, caracter care-i îngrozea pe unii, incapabili să prindă mînerul sau toarta doritului contact, dar îi fascina pe alţii prin multicuprinzătoarea-i forţă. Depăşirea conştiinţei de personalitate printr-o conştiinţă stihială poate căpăta o explicaţie din cele mai modeste. Ea ne trimite la principiul formalist postulat de Flaubert în *Corespondenţa* sa, principiu care reclamă *impasibilitatea* şi *răceala* artistului faţă de obiectul său. Dar obiectul lui Flaubert, în calitatea sa de romancier, este, în mare parte, legat de observaţia exterioară. George, dimpotrivă, fiind numai şi numai liric, pleacă de la coordona-

Scanned with OKEN Scanner

tele lumii lăuntrice, ale cărei furtuni le depăşeşte în impasibilitatea formei. Gradul *imnic* al liricii sale exprimă această modificare provenită din trecerea de la conştiinţa *eului* la indiferenta conştiinţă de element. De aceea, după cum a observat cineva, versurile sale n-au început şi n-au sfîrşit, tendinţă subliniată grafic de autor prin relativa suprimare a punctuaţiei. Dar începutul şi sfîrşitul sînt semnele unei entelechii *personale* — ale *eului* —, care stăpîneşte coordonînd şi subordonînd, limitînd şi încheind. La Stefan George, dimpotrivă, versul este o simplă adiere sonoră, care trece pe lîngă tine, fără să ştii cînd şi de unde a pornit, cînd şi unde va sfîrşi. El vrea să prindă „armonia pură", ca realitate obiectivă, ce pluteşte deasupra apelor fiinţei.

Dar, deoarece, fiind liric, această armonie obiectivă urmează a şi-o găsi tot într-însul, poetul este nevoit să se desfiinţeze ca *eu*, ca *persoană*, şi să-şi descopere acel nou spaţiu sufletesc suprapersonal, de care vorbeşte unul din admiratorii săi, Friedrich Gundolf. Nu există îndoială că dacă n-ar fi fost liric şi ar fi aplicat atitudinea impasibilă asupra lumii din afară, el şi-ar fi salvat ceva din naturala componenţă sufletească. În condiţiile date, însă, firește că acţionează dezumanizat şi provoacă spaimă prezenţa omului, care şi-a stins constelaţia lăuntrică a propriei individualităţi şi şi-a preschimbat-o într-o străină zonă a formelor. Această transformare constituie un caz aproape unic de precedenţă — cu rol de acţiune determinativă — a propriei *arte* asupra *naturii umane*, la un artist. În mod firesc, temperamentul, constituţia intimă, împrejurările personale decid ivirea unui principiu artistic şi a unei creaţii. La George, dimpotrivă, principiul artistic este acela care decide structura fiinţei. Acest proces invers va avea consecinţele sale obligatorii : în cazurile obişnuite, realitatea umană, ca factor prim, face să rezulte o umanizare a artei ; în cazul de faţă, deoarece nu realitatea umană deţine întîietatea cauzală, ci un principiu de armonie impersonală, acesta va determina dezumanizarea omului.

Noţiunii de dezumanizare nu-i dăm, în speţă, o accepţie în întregime negativă. Unii au văzut aci chiar o atitudine eroică, a omului ce-şi jertfeşte fiinţa în faţa idealuluui de perfecţiune pe care şi l-a ales. Privind portretele sale, observăm că faţa palidă şi crispată, gura amară, fruntea invadată de cute arată pustiirile lăsate de cumplite frămîntări şi lupte lăuntrice, ale

căror valuri nu străpesc, însă, niciodată cerul formelor sale poetice. Dar în aceste valuri a naufragiat însuşi omul ca om, descoperindu-şi în schimb „spaţiul sufletesc", al armoniilor sale impersonale. Unele versuri se înfiripă, astfel, într-o frumuseţe aproape inegalabilă, cum poezia germană de la Hölderlin n-a mai cunoscut. Iată, bunăoară, unul din versurile cu care începe crearea mitului lui Maximin : *„Ihr hattet augen trüb durch ferne träume"* („avurăţi tulburi ochii-n vane vise"). În altă parte, şi anume în *Zeitgedichte (Poemele timpului)*, vehementa armonie unisilabică cu care se adresează „oraşului" capătă ritmul sublim al sfidării şi disprețului antic : *„Das gut was euch vor allem galt ist schutt"* („ruina-i bunul doar ce-aţi meritat"). Nu mai puţin perfecte apar volutele muzicale, care încep să coboare iarăşi în uman, de la sfîrşitul vieţii sale : *„Welch ein heimlicher hauch / schmiegt in die seele sich ein / der jüngst vergangenen schwermut ?"* („Ce tăinuite suflări / de-alean abia dispărut / lin prin suflet cotesc ?"). Nu este, însă, cazul să ilustrăm mai departe cît de mare poet se arată a fi Stefan George, fiindcă ne interceptează urgenţa altui fapt. Nu putem, anume, să lăsăm nerezolvată problema dezumanizării artistului, care pare a deschide cele mai primejdioase perspective.

Prinderea unei armonii obiective, care aduce o modificare a omului după modelul „suprapersonal", deci nepersonal, neuman, al coordonatelor ei, implică o inversare şi în procesul de totdeauna al artei. De astă dată nu conţinutul creează forma, ci forma creează conţinutul în poezie. Oricît s-ar sprijini cuvîntul pe magia sa, pe forţa sa incantatorie, el cuprinde totuşi şi o noţiune, care va trebui, prin vălul sugestiilor sonore, să-şi găsească un minimum de coerenţă asociativă cu alte noţiuni. Muzica formală face, deci, să derive — ca factor secund — şi un conţinut. Dar atunci forma devine o cursă, o adevărată cutie a Pandorei ; o dată ce nu noi ne alegem conţinutul, ci el ni se impune ca derivat nedorit al expresiei formale, acest conţinut netrecut prin cenzura noastră se poate descoperi oricînd de natură monstruoasă sau periculoasă. Un fel de spaimă şi atmosferă de fatalitate pluteşte în cercurile unui anumit estetism superstiţios de pe la începutul veacului, provocat de această inversare împotriva firii dintre conţinut şi formă, dintre cauză şi efect. În mai multe documente reprezentative ale amintitelor cercuri artistice, de la tragediile lui D'Annunzio pînă la *Memoriile* dansatoarei Isadora Duncan, un

Scanned with OKEN Scanner

indiciu întîmplător, ales după criterii pur formale — poate fi cuvînt, gest, formă, culoare, obiect, persoană etc. —, se descoperă a avea valoare de *semn*, de funestă forţă magică, purtînd în sine germeni catastrofali. În cadrul unei atari atmosfere *à rebours*, unde forma creează conţinutul sau efectul creează cauza, a putut să apară şi faimosul principiu din psihologia lui William Jammes, după care, în ciuda oricărei evidenţe, reacţia exterioară — adică *forma* — precede starea lăuntrică de care se află legată.

De această primejdie n-a scăpat nici Stefan George, confirmîndu-se încă o dată că raporturile inversate, lucrurile *antinatură*, nu pot genera decît monştri. Din aproape în aproape, de la armonia suprapersonală se ajunge la ideea de mit al frumosului — mitul lui *Maximin*, presupusul zeu întrupat în om — la selectarea „elitelor" capabile de a se înălţa către contemplarea marii armonii, şi, în sfîrşit, la învestirea creatorului de frumos cu darul de clarvăzător, de profet, în virtutea cărei dotări el evocă o nouă împărăţie ambiguă — poate spirituală, poate temporală —, unde să domnească echilibrul şi frumuseţea. Prin aceasta din urmă, poetul nu se gîndeşte la nimic altceva decît, în mod cu totul confuz, la substituirea printr-un tip de umanitate mai elevată — aşa cum o concepea el — a hidosului filistinism burghez din era wilhelmină. Dar iată că, aducînd cu sine reînvierea „mitului", cultul „elitelor" şi ideea despre un nou „Reich", ajunge la putere naţional-socialismul. Infamul regim se grăbeşte să-l enumere şi pe George printre ideologii săi precursori, îi decernă imediat premiul Goethe şi instituie apoi chiar şi un premiu cu numele său. Prea tîrziu poetul şi-a dat seama la ce dezastru a contribuit fără să vrea, la ce conţinut neaşteptat a putut să ajungă idealul formelor sale perfecte. Spre onoarea sa, poetul n-a răspuns la nici una din cinstirile cu care a fost copleşit, şi, ca semn de protest, şi-a părăsit subit patria, refugiindu-se în Elveţia, unde, în acelaşi an, a şi murit.

Această atitudine finală se situează, de altfel, pe linia perfectei consecvenţe cu un alt gest frumos pe care Stefan George îl făcuse tocmai cu trei decenii înainte. Printre prietenii strînşi în jurul său la *Blätter für die Kunst*, un loc aparte ocupau şi aşa-numiţii „cosmici" — nu poeţi propriu-zişi, ci ideologi ai unui destul de incoerent naturism istorico-social. Cînd, în 1904, poetul şi-a dat seama că cei doi „cosmici" ai cercului său,

adică Alfred Schuler şi Ludwig Klages, îşi precizează o orientare teoretică sălbatică şi absurdă, a rupt cu ei definitiv. Stefan George se desparte încă din 1904 de asemenea fiinţe confuze şi funeste.

Dar acest precedent cinstit, încununat după trei decenii de protestul final împotriva forţelor destructive, cînd faptul era acum consumat, cînd George mai avea numai cîteva luni de trăit, nu poate compensa nici pe departe ceea ce el, fără să vrea şi fără să ştie, a secondat o viaţă întreagă. Iată primejdia *antinaturii*, a formei care generează conţinutul, oricît de strălucită ar fi această formă sonoră, care face din Stefan George unul din cei mai mari şi mai originali lirici germani.

Nu vrem însă să încheiem cu impresia acestei apăsătoare răspunderi pe umerii poetului. Lui Stefan George nu i s-a putut nega niciodată *demnitatea*, una din cele mai rare calităţi în mediul poltron al Germaniei wilhelmine, unde tipul reprezentativ rămîne *Supusul* lui Heinrich Mann. Dar nu numai în era wilhelmină, ci şi cu mult înainte, şi — am spune — mult după aceea, o burghezie conformistă, ostilă şi opacă a fost călăul cel mai neîndurat al poeţilor şi artiştilor germani ; mulţi dintre aceştia au trebuit să se expatrieze, să-şi lase strivită menirea sau să moară în mizerie. Stefan George n-a vrut nici să plece, nici să se plece, nici să moară. În acel blestemat mediu filistin el a trecut cu capul sus şi cu cel mai sfidător dispreţ. Deşi lipsit de avantaje fizice într-o ambianţă a forţei brutale, vocea sa impunea tăcere, iar pasul său te silea să-i faci loc. A se fi compontat cu conştiinţa aproape jactantă a valorii sale în acea ambianţă mi se pare un temei de respect aproape tot atît de mare ca şi acela al geniului său poetic.

Exemplul său rămîne concludent şi pentru alte cazuri similare. El ne arată că, uneori şi pe căi întortocheate, geniul ajunge la adevărul marei arte. Şi Stefan George este prea mare ca să nu fi învins prin creaţia sa poetică acele curse pe care involuntar tot el şi le-a pus dinainte. În felul acesta, figura poetului renan va fi asociată totdeauna cu o înaltă semnificaţie, aceea de victorie a artei.

Stefan George, *Franz Schonauer, Rowolht Verlag*, Hamburg, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

RILKE, POETUL RECUPERĂRII

Condiţiile vieţii moderne, accentuate şi generalizate pe la sfîrşitul veacului trecut, au dus la o tot mai marcată înstrăinare a omului de el însuşi. Acel timp care trece pe lîngă oră, din versul lui Arghezi, exprimă tocmai o asemenea înstrăinare, închipuind viaţa noastră adevărată pe care o lăsăm să se scurgă nevăzută, alături de noi. Faptul a înregistrat o dureroasă experienţă uman deficitară din partea lumii moderne, o dată cu aspiraţia către soluţiile salvatoare.

Unul din marile spirite ale timpului, care şi-a închinat întreaga viaţă străduinţei de recuperare a omului — pierdut de el însuşi —, este Rainer Maria Rilke. Efortul îndreptat spre redescoperirea fiinţei umane, spre dezvăluirea bogăţiei infinite de relaţii, de sensuri, de valori, care zăceau necunoscute într-însa şi în afara ei, a revitalizat cu *substanţa existenţei* ultimele generaţii, care, prinse în angrenajul *orelor* neutre impersonale, trăiau, scoase din propriul lor *timp*, cu setea de a *exista*. De aceea, mesajul acestui poet, născut acum nouăzeci de ani, depăşeşte domeniul delectabil al perfecţiunii poetice şi intră în registrul marilor cunoaşteri — care numai cînd şi cînd au fost împărtăşite lumii —, ceea ce îl face să apară şi astăzi atît de actual. „Pe mine mie redă-mă“ din *Oda în metru antic* a lui Eminescu răsună ca o anticipată invocare către unul din aceste mari spirite ale veacului nostru — între care se numără şi Rilke — al căror obiectiv a fost scoaterea omului din golul alienării sale.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru aflarea remediului, poetul surprinde în prealabil acea înstrăinare de care am vorbit, identificată de el în mediul moral şi material al marilor oraşe. Acest mediu transformă totul în *inexistenţă*. Oraşul mare se simte doar ca o prezenţă negativă, în fond ca o absenţă, el fiind neadevărat, amăgitor ; şi neadevărate devin chiar şi slabele reflexe stihiale care pătrund într-însul : cerul de deasupra sa, copacii, animalele. Dar nu apare amăgitor în sensul unei iluzii scenice, care trezeşte viaţa fanteziei, ci în sensul unei deposedări totale, al unui gol, care substituie realităţii pustiul dezolant : „Amăgitoare-s marile oraşe, / mint ziua, noaptea, pe-animal, pe prunc". Această minciună pe care o exercită ele atît asupra elementelor, cît şi asupra omului este aurul fals, succedaneul nevalabil, sărac, impersonal al vieţii adevărate. Omul se dezvoltă încă din copilărie în cadrul acestei inexistenţe, al acestei absenţe, care-i umbreşte chipul şi-i astupă urechile în faţa imaginii nevăzute şi a chemării neauzite cu care îl solicită realitatea exilată dintr-însul : „Aci cresc la ferestre copilaşii, care-n aceeaşi umbră stau mereu", umbră care îi separă de mesajul florilor. Este interesant de semnalat că acest protest împotriva dezumanizării pleacă la Rilke, ca şi în cazul luptei proletare, tot de la mediul oraşului mare. Asemenea proletariatului în acţiune, urmăreşte şi el să redea copilului bucuria florilor. Numai că idealul recuperării umane nu are loc la el pe cale revoluţionară, ci printr-un fel de transformare interioară. În fond, această transformare în sens rilkian, prin care omul, recuperat din servitute, apare el însuşi, integral, îmbogăţit sufleteşte şi fecundat de contactul viu, direct, profund, cu realitatea, este aceea dorită şi de revoluţia proletară. Deosebirea se vădeşte, însă, în faptul că Rilke priveşte doar efectele, fără a avea în vedere şi mijloacele adecvate realizării lor.

În sensul amintit, nu putem spune, desigur că el este singurul care întreprinde această mare tentativă în poezia şi gîndirea modernă. Efortul său se află însoţit şi de acela al altor căutători de remedii similare ; poetul se distinge, însă, de ei printr-un specific ireductibil. Unul dintre aceşti căutători este, bunăoară, şi Proust. Pentru el, omul despărţit de amintirile sale, de trecutul său uitat, devine o simplă fantomă sau o umbră inconsistentă a propriei sale fiinţe, deposedată de rădăcinile menite să-i hrănească spiritul şi să-i garanteze plinătatea intactă a existenţei. De aceea, marea încercare a lui Proust

Scanned with OKEN Scanner

este recuperarea timpului — materialul viu al substanței umane —, omul construindu-se ca realitate actuală din toate momentele trecutului său. Rilke se apropie, sub un anumit aspect, de calea lui Proust, dar se și abate de la ea. Una din deschiderile sale către perspectiva recuperării are în vedere aceeași memorie integratoare ca și ofensiva proustiană, însă cu totul altfel decît în cadrul acelei pasiuni inexorabile de a capta în întregime datele unei anumite coloane de timp din trecut.

În această privință, am putea spune mai curînd că Rilke stabilește un fel de dozaj intuitiv între *amintire* și *uitare*. „Și nici măcar nu-i de ajuns să ai amintiri" — spune el în *Caietele lui Malte Laurids Brigge* — „trebuie să știi să le uiți cînd ele sînt numeroase și să ai mereu răbdare de-a aștepta să revină". Există, deci, la el o specie de uitare dirijată, corelativă cu memoria dirijată a lui Proust ; nu este, însă, vorba de acea uitare arbitrară, ruptă definitiv de ființă ca un simptom patologic, ci de una provizorie, am spune metodică, disponibilă a se converti iarăși în amintire. Proust, fiind în fond un epic, se aplică să creeze un lanț continuu și coerent de suvenire. Liricul Rilke, dimpotrivă, îmbină un joc fin de lumini și umbre, de aduceri aminte și uitări, de unde amintirile ies ca fulguranții stelare din întunericul datelor uitate. Am ales, dintre multe altele, un exemplu ce ni se pare reprezentativ în această privință ; ne gîndim anume la punctele luminoase de amintiri pe care le trezește în cugetul poetului albastrul șters al unei hortensii : „...corolele al cărora albastru / nu-l poartă-n sine, ci-i primesc reflexul. / Îl reflectează plîns, nedesluşit, / parcă vrînd iar să-l piardă-n depărtare, / și, ca-n albastră, de demult scrisoare, / violet e-n ea și gri îngălbenit. / E spălăcit ca șorțul de copil / nemaipurtat..." Aci nu există o suită, ci, dimpotrivă, o discontinuitate de amintiri între *hîrtia vechilor scrisori* și *șorțul de copil*. Dar această discontinuitate este ca aceea a spațiului de întuneric între aștrii aceleiași constelații, care, deși separați, alcătuiesc laolaltă o strînsă unitate configurativă. Amintirile rilkiene întregesc astfel blocul unitar al unei mari descoperiri pe tărîmul propriei ființe, care poate aduce șocul acelei concluzii zguduitoare din poemul *Amintire*, bazat deopotrivă pe discontinui scăpărări luminoase din trecut : „Și știi dintr-odată : aceasta a fost / și te ridici și-n față vezi spaima, figura și taina / unor ani ce-au trecut" (traducere de Lucian Blaga). Iată, deci, figura sau constelația unitară și, totodată, cunoaș-

terea sau taina trecutului, care se reintegrează în fiinţa omenească. Ea, însă, nu se mai întoarce, ca la Proust, însoţită de conştiinţa unui prezent absolut, ci cutremurată de spaima faţă de ceea ce *a fost*, conştiinţă cu care omul se realizează şi ajunge la plenitudinea cunoaşterii, primind într-însul ceva din moartea sa parţială.

Dar accentul recuperării nu este pus de Rilke atît pe factorul temporal al amintirilor, cît mai cu seamă pe cel spaţial al contactului inedit, *de acum*, cu lucrurile. Pătrunzînd bogăţia realităţii ce-l înconjoară, poetul găseşte calea propriei bogăţii lăuntrice, a cărei palpitaţie de viaţă iese la lumină. Lucrurile pe care omul le atinge intens cu privirea nu constituiesc decît vîrful contactului cu partea esenţială, dar înstrăinată, dintr-însul, cu întreaga comoară de realitate ce zace ignorată în el şi pe lîngă care trece orb şi sărac, asemenea avarului alături de averea sa încuiată. De aceea, accentul nu mai cade asupra aspectului spectaculos al acestor lucruri, care pot fi oricît de umile, aşa cum neînsemnată este şi cheia care deschide cămara preţioasă a unei vistierii. Ba poate cu cît obiectul apare mai mărunt, cu atît deţine mai adecvată facultatea de a se infiltra şi pătrunde sau de a se constitui ca punct şi vîrf scînteietor de contact cu realitatea adîncă, inefabilă, din noi. Gînditoarea contemplativă germană din veacul al XIV-lea Iuliana de Norwich spune că este de ajuns să priveşti un lucru cît de mic, chiar „de mărimea unei alune", şi să-ţi concentrezi îndelung întreaga fiinţă asupra lui, pentru ca în tine să prindă relief sensuri lăuntrice, stări revelatoare şi asociaţii de o profunzime nebănuită. Rilke străbate pînă la „miezul viu" al făpturii sale prin contactul cu aceleaşi lucruri umile : „...o foşnire a vîntului, o trosnitură în duşumea, sau dacă obişnuieşti şederea lîngă vatră (ceea ce eu am făcut des în viaţă), privirea înăuntru la metamorfozele flacării". Aci poate fi confirmată în chipul cel mai limpede observaţia noastră de la început că el priveşte efectele fericitoare ale libertăţii şi disponibilităţii umane, scăpîndu-i, însă, prealabilele modificări de ordin social, capabile să ducă la acest fecund răgaz al spiritului.

Într-un asemenea sens descoperă poetul o continuă radiaţie afectivă între om şi lucruri, o reciprocă *vedere* misterioasă, subtilă, care ne integrează atît în lume, cît şi în noi înşine. Totul devine „chip şi ochi" pentru această a doua vedere înlăuntrul realităţii. Noi nu putem pătrunde un lucru orb, un

lucru care nu ne vede şi el, la rîndul lui, pe noi. Marile comunicări se fac prin fulgerarea reciprocă a văzului. Înţelegerea plenară, realizarea întrepătrunderii are, deci, loc numai cînd privirea noastră se întîlneşte cu ochii lucrurilor. Ei există şi pot fi aflaţi chiar acolo unde mărginita receptivitate comună este izbită tocmai de absenţa lor. Bunăoară, într-un tors arhaic al lui Apollo, lipsit de cap, chipul şi ochii zeului n-au dispărut, ci s-au mutat în fragmentul de trup ce ne-a rămas, fiindcă altfel n-ar izbucni luminos din toate marginile sale „ca o stea", făcîndu-ne să înţelegem că „nu e colţ într-însul / să nu ne vadă" *(Tors arhaic al lui Apollo)*. Iar în alt poem, dispariţia poetului va lăsa aceleaşi răsfrîngeri ca şi capul dispărut al zeului. Cînd poetul moare, partea cea mai vie de contact dintr-însul, chipul şi ochii săi, mai trăiesc în ochii lucrurilor cu care şi-a întrepătruns privirile : „aceste văi şi-aceste pajişti / şi-aceste ape fost-au chipul său" *(Moartea poetului)*. Prin această comuniune largă cu aspectele realităţii, chiar cu cele „indiferente", care deodată „stau lîngă noi îmbrăţişate şi îmbrăţişînd", crede Rilke, în soluţia subiectivă a lirismului său, că omul se poate recupera din alienarea ce-l apasă atît de chinuitor.

Dar ordinea existenţei cuprinde şi moartea, într-o indisolubilă unitate dialectică cu viaţa. Ele nu pot fi nici separate, nici gîndite una fără alta. Un vechi gînditor german, tot din veacul al XIV-lea, Johannes von Saaz, este acela care reflectează sintetic că naşterea este o moarte implicită. Născîndu-se omul, cu el se naşte şi propria sa moarte, care n-ar exista fără existenţa lui. În acest sens gîndeşte şi Rilke în *Studenbuch (Ceaslovul)* : „Căci coajă doar şi frunză sîntem noi, / şi fiecine moartea are-n el, / acesta-i fructul cel de toţi ţintit". O asemenea idee se vede peste tot adîncită în opera sa de mai tîrziu, aşa cum apare, printre altele, în vestitul său *Epilog* : „Cînd arzătoare, viaţa / ne-o credem în toi, / moartea, în miezul fiinţei, / plînge în noi" (trad. Lucian Blaga). Aci moartea se află în *miezul fiinţei*, noţiune predilectă în tendinţa rilkiană de recuperare. Dar omul modern nu numai că trăieşte, ci şi moare înstrăinat de el însuşi. Ca urmare, o dată cu *viaţa*, şi *moartea* se cere recuperată, ceea ce-l face pe poet să exclame : „Dă, Doamne, fiecărui moartea sa". Aci este demn de relevat faptul că, în raport cu stricta sa concepţie de viaţă, Rilke a avut parte şi de o moarte care se poate numi pe drept cuvînt

Scanned with OKEN Scanner

„a sa". Murind, se pare, dintr-o septicemie produsă de un ghimpe de trandafir, poetul, asemenea privighetorii din poemul în proză al lui Oscar Wilde, şi-a sfîrşit existenţa în „fructul" a cărui „coajă şi frunză" i-au fost zilele trăite. La noi, faptul a inspirat lui Lucian Blaga aceste frumoase cuvinte: „El, căruia-i plăcea să numere pleoapele trandafirilor, a murit aşa cum dorea, de moartea sa. Poetul a fost ucis de un trandafir. Realitatea are, mai adesea decît se crede, insondabile prelungiri şi subînţelesuri de simbol". (*Steaua*, 12/1956.)

Rilke şi-a aşteptat moartea ca pe ceva „al său", cu aceeaşi răbdare şi înţelepciune cu care-şi aştepta toate *împlinirile* vieţii, îndeosebi operele. Poetul n-a căutat mai niciodată să şi le elaboreze ambiţios, ci a făcut abstracţie de ele şi a urmărit numai să *înţeleagă* ca om, căutînd să se realizeze pe sine în plenitudinea sa umană. Apoi a aşteptat, aşa cum omul de la ţară aşteaptă secerişul. Munca de creaţie artistică n-a fost decît una de recoltare, iar alteori nici atît, cînd fructul pîrguit al operei putea să se desprindă singur. Aşa se explică de ce *Povestirile despre bunul Dumnezeu* s-au văzut redactate numai în şapte zile, *Cîntecul vieţii şi al morţii stegarului Cristoph Rilke* într-o singură „noapte de toamnă", iar prima parte din *Sonetele către Orfeu* în trei zile.

Şi totuşi, aceste elaborări instantanee au concentrat într-însele atîta durere cît poate fi totalizată în ani întregi de muncă intensă la alţi artişti. *Sonetele către Orfeu* au luat fiinţă, după cum destăinuieşte poetul, „într-o furtună a spiritului, pe care abia am suportat-o trupeşte, atît era de uriaşă şi de năvalnică". Această durere este ceea ce, după Rilke, îl desparte pe poetul liric de ceilalţi artişti. „Mi-am dat seama, spune el, ce îndeletnicire apăsătoare şi lipsită de sorţi de izbîndă este, în anumiţi ani, poezia lirică, tocmai fiindcă lucrează cu mijloacele vorbirii şi nu oferă destul meşteşug pentru ca într-însul să se făurească ceva independent — nu în înţeles artistic, ci în înţeles pur vital". Din materialul atît de gingaş al propriilor simţiri nu se poate crea o construcţie capabilă să se desprindă complet de tine însuţi, nu poate acţiona în totul acel *meşteşug* care, de fapt de obiectivare, garantează independenţa artizanului de propria-i lucrare. La poeţii lirici, gîndeşte mai departe Rilke, o anumită stare insuportabilă, în loc să se elibereze, îşi intensifică reflexul dureros în creaţiile lor şi se întoarce asupra vieţii, apăsînd-o mai penibil. Dacă un mare geniu ca Trakl,

Scanned with OKEN Scanner

adaugă el, ar fi renunţat la poezie, cultivînd pictura sau muzica, n-ar fi ajuns la acel dezechilibru ce i-a adus sfîrşitul.

Aci, chiar dacă Rilke n-a surprins întocmai cauzele faptului pe care-l discută — punîndu-le pe seama lipsei de *meşteşug a mijloacelor vorbirii* —, se poate înregistra, totuşi, una din cele mai lucide intuiţii asupra limitelor sale. Trebuie să aducem un corectiv la spusele sale, şi anume că nu numai cel ce se ocupă cu pictura sau muzica, ci şi marele poet liric, care şi-a îndeplinit integral mesajul, se simte eliberat în poemul său, are conştiinţa eficienţei sale obiective. În fond, de ce starea sa insuportabilă se agravează în operă şi se întoarce şi mai apăsătoare asupra vieţii ? Nu cumva fiindcă opera l-a exprimat insuficient, răscolind doar şi sfredelind ceva într-însul, fără să rezolve nimic definitiv ? În orice caz, simptomele dureroase pe care şi le notează el nu sînt proprii *poeziei lirice*, ci *poeziei incomplete* sau, mai curînd, artistului care n-a ajuns încă să se descătuşeze de durerile sale contingente, personale, şi acestea nu s-au putut sublima definitiv în substanţă poetică. Cu natura sa generoasă, Rilke ar fi realizat recuperarea sa totală numai dacă şi-ar fi însoţit introspectările cu o mai accentuată mişcare de solidaritate umană. Aceasta este, în realitate, lipsa pe care o resimte dureros şi a cărei înlăturare l-ar fi eliberat definitiv din strînsoarea propriei contingenţe. Faptul că totuşi Rilke încearcă această lipsă, această disponibilitate nevalorificată, menită a-l depărta de spiritul suficienţei şi al mulţumirii de sine, îl situează printre sufletele mari ale veacului nostru.

Poetul nu ne este străin. Rilke s-a întîlnit cu cultura noastră şi în perioada dintre cele două războaie. Unul din primele îndemnuri, luate de la el, ni l-a păstrat cu căldură în amintire şi a continuat să ni-l ţină prezent în elanul nostru de afirmare, care nu mai era al său. Procesul acestei relaţii complexe a lăsat urme însemnate. Ele pot fi apreciate în numeroasele rezonanţe dintr-însul la marii poeţi români contemporani, în atitudinea de afectuoasă veneraţie cu care s-au întreprins atîtea traduceri din opera sa, în interesul cu totul special ce însufleţeşte studiile care i s-au închinat la noi, ba chiar şi în unele ecouri adînci în plastica noastră, aşa cum ne face să bănuim viziunea de pictor a unui Ţuculescu. La rîndul său, şi Rilke s-a exprimat prin cuvinte pline de căldură faţă de poporul român, fapt reieşit dintr-un important document rilkian, aflat în posesia noastră. Este vorba de scrisoarea din 1924, adresată poetului

Scanned with OKEN Scanner

Ion Pillat. Această scrisoare apare cu atît mai importantă, cu cît ea nu figurează în imensa corespondență, adunată în cinci mari volume de către fiica poetului, Ruth Sieber-Rilke, corespondență care, prin bogatele indicații asupra propriei experiențe artistice, poate sta alături de aceea a lui Flaubert. Și totuși, scrisoarea către Pillat aduce unele reflecții inedite, de care nu se vor putea dispensa viitorii cercetători ai lui Rilke. În primul rînd, ea relevă atitudinea dinspre sfîrșitul vieții față de o celebră operă din tinerețe *(Cîntecul vieții și al morții stegarului Cristoph Rilke)* și, în al doilea rînd, atinge *problema echivalențelor* în traducerile poeziilor lirice, el însuși fiind unul din marii traducători europeni.

Toate aceste indicii — rememorate, acum, la 90 de ani de la nașterea poetului — mărturisesc despre legătura strînsă care încă de mult s-a stabilit între noi și marele poet.

Scanned with OKEN Scanner

CINEMATOGRAFUL ŞI LITERATURA PREFILMICĂ

Cînd se vorbeşte de stabilirea unei relaţii între arta filmului şi literatură, oricine are în vedere, cum e şi firesc, literatura contemporană. Faptul se datoreşte conştiinţei precise că cinematograful prezintă un fenomen exclusiv al veacului nostru. Cum în fiecare epocă există o unitate stilistică a tuturor manifestărilor cuprinse într-însa, unitate hotărîtă de aceiaşi factori sociali, prima asociere venită în minte va apropia invariabil arta filmică de cea literară actuală sau, în orice caz, din secolul al XX-lea.

Discuţia, însă, credem că s-ar lărgi dacă ne-am pune întrebarea de ce cinematograful este o artă a veacului nostru. Este *numai* fiindcă răspunde unei exigenţe specifice a momentului? N-am putea crede acest lucru, fiindcă atunci am fi obligaţi să presupunem că în vremile viitoare, o dată cu perimarea condiţiilor care au determinat noua artă, ea va trebui să dispară. Parcă am fi, însă, înclinaţi să gîndim că cinematograful este un bun cîştigat definitiv pentru omenire şi că totdeauna se va simţi nevoie de el, aşa cum se va simţi nevoie de muzică, poezie sau pictură. Numai unele arte minore, neînrădăcinate în adîncul conştiinţei omeneşti, ci doar în anumite împrejurări delimitate temporal, bunăoară în semnificaţii simbolice de moment, pot să dispară o dată cu dispariţia simbolurilor pe care se sprijineau; aşa ar fi în vechiul orient misterioasa artă a parfumurilor, sau în civilizaţiile americane

Scanned with OKEN Scanner

pre-columbiene arta penelor. Cinematograful este, însă, o artă majoră, care, trecînd prin diferite stiluri, îşi va găsi în orice timp ecouri adînci în conştiinţele ce-l receptează. Dar dacă răspunde unei necesităţi permanente a omului, ca muzica, poezia sau pictura, de ce n-a existat oare şi înainte de secolul nostru ?

Noi susţinem, totuşi, că a existat potenţial şi atunci, chiar dacă lipsa mijloacelor tehnice necesare l-au împiedicat să se constituie efectiv ca atare. Faptul, în istoria spiritului omenesc, nu este chiar atît de neobişnuit pe cît pare. În vremuri vechi, la unele societăţii primitive, cînd sculptura şi mai cu seamă pictura dăduseră o serie de capodopere, arhitectura, din aceeaşi lipsă de mijloace tehnice, continua să existe numai potenţial în alcătuirea naturală a peşterilor. Iar arta arhitectonică, odată ivită, a devenit şi ea un bun definitiv al omenirii, care s-a manifestat în toate fazele ulterioare ale civilizaţiilor ei stabile. Cam aceeaşi perspectivă o întrevedem noi şi pentru cinematograful constituit în coordonate artistice. Numai că potenţele sale mai vechi n-au vieţuit, ca la arhitectură, sub specia naturii, ci tot a artei, adică a altor arte, ceea ce le-a permis încă de pe atunci o formă mai evoluată, mai expresă şi mai nuanţată de manifestare. În felul acesta, ele s-au exprimat sub formă de indicii în care recunoaştem viitoarele coordonate cinematografice. Iar arta înlăuntrul căreia asemenea indicii şi-au afirmat cel mai mult existenţa a fost, alături de teatru, literatura.

În cadrul acesteia, ele s-au manifestat îndeosebi în momentele pe care le putem identifica drept favorabile unei valorificări a lor. Un atare moment este şi acela de la începutul veacului nostru, cînd s-a constituit şi arta cinematografică propriu-zisă, la geneza căreia ar fi rămas inoperante mijloacele tehnice moderne, fără concursul anumitor deschideri ale conştiinţelor în sensul spiritului ei. Rămîne să vedem ce perioade de timp analoge au mai fost în decursul secolelor cînd spiritul filmic a putut să apară vizibil pe plan literar — şi nu numai literar — mai-nainte de-a-şi valorifica efectele în arta pe care avea s-o ilustreze. Se ştie că istoria civilizaţiilor a înregistrat alternarea unor epoci convergente, de concentrare unitară a elementelor lor în întreguri organice, cu altele centrifuge, mai desfăcute, de coeziune mai slabă, cînd detaliul nu mai aderă strîns la ansamblul respectiv şi pretinde o relativă autonomie. Acestea din urmă, cum ar fi perioada helenistică

a antichității, apoi a imperiului roman, a barocului modern și, în sfîrșit, tot veacul al XIX-lea, favorizează mai accentuat spiritul filmic. Cu alte cuvinte, momentele anticlasice, dominate de imperiul detaliilor, de puterea sugestiilor, de discernămîntul nuanțelor, vor marca o superioară deschidere a atenției către indiciile ce se vor integra mai tîrziu în arta cinematografică. Aceasta nu înseamnă că expresia sa nu poate deveni și clasică. Un exemplu echivalent, prin opoziție, ne oferă sculptura, artă prin excelență clasică și totuși adaptabilă tuturor stilurilor, ceea ce a făcut posibilă ivirea unor sculptori de geniu în baroc, în romantism și în cadrul impresionismului. Tot astfel, dar în sens invers, acționează continuu și ingerința cinematografică, expresie care răspunde unei necesități permanente a spiritului omenesc.

Ca exemplu ne poate servi un pasaj al cărții a II-a din *Eneida*, operă recunoscută îndeobște drept clasică. Aci Virgiliu are o magnifică și exactă viziune cinematografică. Pe un fond confuz în mișcare, el fixează deodată un prim-plan de mare intensitate, care, după ce ocupă cîteva clipe întregul obiectiv vizual, dispare, se topește iarăși în acea confuzie, lăsînd în urmă-i o puternică trenă sugestivă. Este vorba de fatala noapte a Troiei invadate, cînd, pe un întuneric întrerupt de incendii, are loc o serie precipitată de învălmășeli, de ciocniri, de mișcări dezordonate și de loviri orbești, care cuprind întreaga cetate. În mijlocul haosului, iată cum eroul, prins în acel vălmășag, o vede pe Casandra, fiica lui Priam, în mîinile aheilor năvălitori :

Trasă din templul și-altarul zeiței Minerva, spre ceruri
Își ridică în zadar ai ei ochi plini de foc și durere,
Ochii, căci lanțuri legau delicatele-i mîini de fecioară [1].

(v. 404 — 406)

Apoi nu mai știm ce s-a întîmplat cu ea, fiindcă, așa tîrîtă, dispare absorbită în valul confuz și întunecat al mulțimii. Dar imaginea ei rămîne neuitată prin contrastul înregistrării sale optice cu fondul pe care se află proiectată. Acest fond nu ne comunică decît mișcări înfrigurate, atingînd doar vag și fugitiv conturul lucrurilor. Așa cum se întîmplă în ca-

[1] Am folosit ilustrarea din versiunea lui D. Murărașu.

Scanned with OKEN Scanner

zul *montajului subiectiv* al filmului, ambianța nu este văzută prin ochii spectatorului, ci ai unuia sau altuia din personaje, în speță ai lui Aeneas, care, captiv în dinamica evenimentului, nu mai privește decît furtuna confuză a acțiunilor. Or iată că acum ni se apropie, deslușită și trecută prin receptivitatea sa, o imagine, aceea a Casandrei, pe care ne-o proiectează în trei prim-planuri succesive : întîi tîrîtă din templu, apoi ocupînd întregul obiectiv vizual numai chipul ei cu ochii „plini de foc și durere" îndreptați spre ceruri și, în sfîrșit, într-un ultim prim-plan, mîinile legate în lanțuri. Apoi, subit, nu mai rămîne nimic din ea, și ne vedem iarăși transpuși în acel tulbure vîrtej. Ansamblul, cetatea invadată care-și trăiește ultimele clipe, se află surprinsă în aspectul ei abrupt, exterior, nesintetizat, al gesturilor, fărîmițate toate în întregul tumult. Detaliul vine, însă, să ne dea sinteza situației, privită din perspectiva ei lăuntrică și cuprinzătoare. Din toată acea pulverizare de acte, Casandra ne apare ca însăși alegoria Troiei înlăcrămate și înlănțuite, cuprinzînd astfel esența semnificației din pasajul invocat. Această trăsătură specific cinematografică este tocmai opusă antei clasice, unde nu întregul se află subordonat detaliului sugestiv, ci, dimpotrivă, ansamblul explică amănuntul.

Iată, deci, că potențele filmice se insinuează și în unele aspecte neclasice chiar dinlăuntrul clasicismului. Cu atît mai mult ele vor acționa cînd nu numai unele aspecte, ci întreaga operă care le cuprinde prezintă o astfel de factură. Și fiindcă am mai invocat, prin exemplul de mai sus, literatura latină, putem spune că o importantă fază a ei anti-clasică, aceea din vremea lui Nerone, prezintă în mod indirect unul din punctele de origine chiar ale constituirii cinematografului ca artă în veacul nostru. Mai precis, obiectul de referință ce-l avem în vedere este tragedia lui Seneca. În opera sa tragică, acest dramaturg face să se succeadă o serie de scene, unde se surprinde o violență extremă a pasiunilor, supralicitîndu-se limitele obișnuite ale unor asemenea porniri. Aceste scene din tragediile sale sînt lipsite de un satisfăcător fir conexiv, care să le explice și să le justifice. Ele capătă o pronunțată autonomie față de ansamblu, fiind supuse, fiecare izolat, unei dezvoltate analize, a cărei amploare rezultă și ca o adaptare la natura exagerată și obsesivă a personajelor. Privită în mare, noua formă de dramă frînge legile strînse ale teoremei dramatice, care, pe firul unei

Scanned with OKEN Scanner

coerente unităţi, trebuie să ducă în mod logic la deznodămînt. Seneca subminează, prin aceasta, însăşi natura teatrului, schiţînd, în schimb — pe baza presupusului element sugestiv care să lege scenele izolate —, un prim demers pentru alcătuirea viitoarelor criterii cinematografice.

Privită, însă, în unele trăsături intime ale sale, tragedia dramaturgului latin înseamnă mai mult decît un simplu demers. Ea se bazează pe două paradoxe. Corespunzînd gustului complex al vremii, înclinat, după moda stoică, înspre aplicări analitice, dar doritor şi de zguduituri instantanee, tragedia lui Seneca apare totodată prolixă şi prea concentrată. Prima însuşire se dezvoltă în analiza scenelor, care, fiind laborioase, nu sînt totuşi şi suficient explicite. Nestabilindu-se o legătură strînsă între ele, nu putem distinge toate aspectele oferite de zbuciumul personajelor, care, pe de altă parte — aşa cum se întîmplă îndeobşte cu fiinţele obsedate ca, în speţă, cu Medeea —, se fixează pe un plan de trăire eliptică, desprinsă de fondul mai adînc care o provoacă. Seneca posedă, ca nici un alt poet din antichitate, tehnica formală a analizei, fără, însă, o corelare riguroasă cu obiectivul ei, ceea ce o face să apară adesea prolixă. Concomitent cu această prolixitate se situează tendinţa contrarie, căutarea efectelor subite, izbitoare, ceea ce-l îndeamnă pe poet să cultive spiritul sentenţios, uneori prea dens exprimat. Cele două însuşiri opuse, tocmai pe temeiul comunei lor deficienţe explicative, au puterea să transpună spiritul într-un alt registru de receptare, unde, în locul legăturii logice, se stabileşte una sugestivă între elementele prezentate spectatorului. Dar Seneca urmăreşte să obţină efecte izbitoare nu numai din punctările sentenţioase pe care le întreţine arta sa, ci chiar din procesul analizelor sale. De aci rezultă al doilea paradox surprins în opera sa, care-l apropie şi mai mult de viitoarea artă cinematografică. Anume, în analizele sale, dramaturgul cultivă elementele totodată imperceptibile şi spectaculoase. Asemenea elemente cer o mimică şi o atitudine care nu va putea să-şi asigure o valorificare deplină decît prin uriaşul „ochi artificial" al aparatului de înregistrare filmică, „ochi" ce apropie şi măreşte. Tocmai expresia artistică a *imperceptibilului spectaculos* este una din marile contribuţii date în arta universală de cinematografia modernă, al cărui prim precursor este, şi în această privinţă, tot dramaturgul latin.

Scanned with OKEN Scanner

Legătura se face prin ultimul adept al lui Seneca în dramaturgie. Este vorba de poetul D'Annunzio, mare şi rafinat cultivator al antichităţii, îndeosebi latine, dar totodată poet decadent, care exploatează într-un stil pompos şi strălucitor, cu inflexiuni stilistice de oracol, stările excesive, tulburi, enigmatice, ajunse uneori pînă la treapta lor delirantă. Spre deosebire de Shakespeare sau Corneille, care iau de la Seneca numai unele teme sau procedee, dramaturgul modern italian, fără a-i atinge tematica, îşi însuşeşte în schimb chiar spiritul, temperamentul şi esenţa dramatică integrală a vechiului său model, pe care grefează desigur şi unele influenţe mai noi. D'Annunzio reeditează în secolul nostru analiza insistentă a scenelor izolate fără o legătură puternică între ele, scene îndeosebi de frenezie a afectelor, în care aceeaşi prolixitate asociată cu forma sentenţioasă prezintă aceeaşi deficienţă în explicarea stărilor lăuntrice purtate de exaltatele sale personaje. El completează, însă, cu ample şi fastuoase indicaţii de regie, concepute într-un identic spirit cu scenele şi dialogurile sale, vechiul fond dramaturgic al lui Seneca, mai adaptat unei anumite atmosfere decadente din jurul lui 1900 decît artei lui Shakespeare sau Corneille. În sfîrşit, prin mijloacele arătate mai sus, D'Annunzio pune iarăşi în valoare acel imperceptibil spectaculos, cultivat de autorul dramatic antic. Dar acest poet, care a pătruns în dramă spiritul înaintaşului său latin mai mult decît oricare scriitor al timpurilor moderne, este şi unul din primii scenarişti cinematografici. El scrie scenariul pentru *Cabiria*, filmul de mare senzaţie din 1911, în care introduce toate caracterele preluate de la Seneca : atmosfera antichităţii (războaiele punice), violenţa afectelor, stăruitoarea aplecare asupra motivelor detaşate din întreg, imperceptibilul spectaculos şi concentrarea sentenţioasă, care a contribuit, în mare parte, la fixarea tipului sumar de text explicativ din filmul mut.

Faptul că spiritul lui Seneca dăinuie cîtăva vreme, la început, în arta cinematografică, poate fi confirmat prin reacţiunea de aceeaşi natură pe care au provocat-o, fiecare la timpul său, şi un fenomen şi celălalt. Vrem adică să spunem că faima proastă, sub raport moral, care a apăsat tragedia lui Seneca încă de pe la sfîrşitul antichităţii şi în tot cursul evului mediu, a grevat deopotrivă şi cinematograful în prima lui fază. Acuzaţiile sînt aproape de aceeaşi natură. Tragedia lui Seneca se vedea învinuită pentru spiritul ei inconsistent,

Scanned with OKEN Scanner

van, exagerat, de o strălucire caducă, spirit imoral prin cruzimile, pasiunile şi frivolitatea pe care le cuprinde. Aceste stigmate imprimate tragediei lui Seneca, şi de aci accepţiei de *tragic* îndeobşte, pot fi urmărite pînă la Dante. Cinematograful, la rîndul său, a fost calificat, chiar de unele personalităţi reprezentative în cultura timpului, ca „opium" sau „fabrică de vise" sau „fenomen imoral" prin faptul că împlineşte factice dorinţele frivole şi fanteziile irealizabile ale spectatorului, oferindu-le un succedaneu de realizare a lor, ceea ce îndepărtează conştiinţele de la preocupările serioase şi grave ale vieţii. Deşi mentalitatea veacului nostru e străină de aceea din antichitatea crepusculară sau de evul mediu, totuşi oglindirea aceluiaşi spirit, trecut prin mediul de transmitere dannunzian, a provocat reacţiuni atît de apropiate. Incontestabil că asemenea reacţiuni negative similare — explicate incomplet şi inexact prin obtuzitate, neînţelegere, ignoranţă — se datoresc, în mare parte, aceleiaşi expresii artistice de declin pe care o aduc purtătorii literari ai elementelor ce vor intra în noua artă.

Faptul că, în acest filon important din materia sa originară, cinematograful — atît prin precursorul din antichitate, cît şi prin transmiţătorul modern — se înscrie într-o fază de debut decadentă, nu scade nimic din prestigiul său. Aci ne poate folosi analogia pe care vrem s-o stabilim între împrejurările care au dictat geneza recentă a unei arte şi acelea care au acţionat la geneza mai veche a unui stil artistic, şi anume barocul. Acest stil a apărut tot în Italia şi tot ca expresie decadentă, însă, preluat în alte ţări, în alte momente şi în alte condiţii sociale, el devine un fenomen artistic pozitiv, de la care profită poeţi de talia unui Shakespeare sau a unui Calderon. Acelaşi lucru se întîmplă şi cu vechiul film italian, preluat într-un alt registru social de către un om de geniu ca Eisenstein. Reminiscenţele acelor forme artistice de început, în care se afirmă viu spiritul dramaturgic al lui Seneca, pot fi surprinse cu uşurinţă la marele cineast sovietic. Ele se întrevăd mai întîi în predilecţia — ca şi la filmul italian — pentru atmosfera altor vremuri ; în această privinţă, deşi cu o temă apropiată în timp, *Crucişătorul Potemkin* este privit tot dintr-o perspectivă istorică. În al doilea rînd, acele reminiscenţe se precizează în stăruinţa amplă asupra unor motive detaşate, unde el fixează fie detaliile strălucite ale fastului, fie manifestările prelungite ale unei frămîntări şi dureri mari într-un

Scanned with OKEN Scanner

cadru de somptuozitate, cum ar fi în *Țarul Ivan* momentul încoronării sau acela de doliu la catafalcul țarinei.

Totuși, Eisenstein știe să aprofundeze aceste momente detașate de analiză, să le aplice cu precizie la obiect, să le dea un sens de mare intensitate, să le lege într-o cuprinzătoare unitate de atmosferă și să creeze atașe sugestive de o finețe rară. Pe lîngă aceasta, el confirmă ceea ce a arătat Balazs Béla (în *Spiritul filmului*), și anume că cinematograful se emancipează complet de teatru cînd își valorifică integral *prim-planul* ca un specific al său. Dar, mai presus de toate, el promovează filmul la nivelul ideii, dirijîndu-i convergent secvențele în sensul unei aspirații mari și generoase. Așa cum orice curent, orice stil, orice formulă de artă se justifică și ajunge să se dezvolte după o primă reușită genială a sa, tot astfel și filmul artistic își fixează un asemenea moment, o dată cu opera neîntrecutului cineast. Totuși, punctele de plecare, aflate în antecedentele sale, nu pot fi desconsiderate, relevîndu-ne legătura, din cele mai vechi timpuri, între viziunea filmică și literatură.

Dacă expresii literare atît de bătrîne apar strîns ataşate de apariția și existența filmului, cu atît mai frecvente vor fi cazurile în momentele pre-filmice mai apropiate de noi. Pentru geneza cinematografului, un rol deopotrivă de important deține în veacul trecut romanul istoric și apoi cel arheologic de tip *Salambô* ; atmosfera istorică, cea iubită de Eisenstein, creează, prin cufundarea ei parțială în uitare, acel văl de sugestii, necesare pentru reproducerea unui climat de epocă, în care filmul își va găsi o formă atît de înrudită cu propria sa latură sugestivă, căutătoare a unui fond integrator dincolo de limita imaginilor. Dar nu numai începuturile, ci și cinematografia actuală întreține certe legături de structură cu literatura prefilmică. Este suficient să amintim doar de cazul neo-realismului, curent ce se autorizează de la un scriitor ca Giovanni Verga, a cărui operă datează, în cea mai mare parte, din veacul trecut. Toate aceste aspecte reclamă, însă, fiecare din ele o privire specială, care nu poate fi fugitiv atinsă. Ne vom rezerva, de aceea, analizarea lor pentru o altă împrejurare.

Scanned with OKEN Scanner

MEMORIE ŞI UNIVERS CAPTIV

În veacul nostru a apărut o întreagă literatură a *uitării*, purtînd pecetea celor mai variate stiluri, dar îmbrăţişînd acelaşi unic motiv, adică al omului care rupe într-atîta cu trecutul său personal, încît îşi uită şi propria identitate. În interesantul roman cu caracter oniric *Der Golem*, al scriitorului german Gustav Mayrink, eroul, Athanasius Pernat, trăieşte fără trecut, ignorează proveniența sa, felul cum şi-a însuşit profesiunea solitară pe care o exercită, originea legăturilor sale de amiciţie, cu un cuvînt, totul, ca într-un vis ; numai cînd întrezăreşte, din discuţiile unor prieteni care-l credeau adormit, ceva din taina autoignorată a vieţii sale, numai atunci îşi dă seama că pînă în acel moment existase o zonă secretă în organizaţia sa cerebrală, un fel de camere interzise, de care parcă ceva îl oprea să se apropie. Iată un alt caz, acela al vestitului *Siegfried* de Giraudoux, care-şi uită cu totul trecutul şi intră, fără să ştie acest lucru, într-o identitate cu totul potrivnică a ceea ce fusese el mai înainte. Mai dăm un singur exemplu, şi anume pe tînărul Herne din romanul lui Chesterton *Întoarcerea lui Don Quijote*, actorul amator, care, interpretînd o dată rolul de cavaler medieval, nu mai poate ieşi din acest rol nici după terminarea reprezentaţiei şi continuă a-şi transpune jocul în viaţă, prin uitarea trecutului său şi a identităţii sale adevărate. Ilustrările de acest fel, care se pot prelungi, relevă toate că literatura amneziei exprimă o anumită revoltă împotriva condiţiilor existenţei, ceea ce dirijează personajele res-

Scanned with OKEN Scanner

pective către o totală smulgere din propria fiinţă. Numai că acest protest se îndreaptă către soluţia evazionistă a uitării.

O epocă, însă, poartă, în mod dialectic, tendinţe, direcţii şi forme contradictorii. Tocmai în acest secol de apologie a uitării se iveşte şi cel mai impresionant efort din toate timpurile pentru a o înfrînge. Iar cel care întreprinde un asemenea efort este Proust. Romanele ciclului său cuprind în miezul lor una din marile victorii ale spiritului uman asupra uitării. Scriitorul nu caută decît să prindă legături, să reînnoade fire rupte, să repare liniile de continuitate cu trecutul. Prin aceasta, el îl reintegrează pe om în realitate, care nu constă din fragmente separate şi necondiţionate reciproc, ci dintr-o înlănţuire continuă şi coerentă. Aci ni se pare a vedea una din marile contribuţii ale lui Proust, prin care el deschide un capitol nou în arta scrisului.

S-au făcut pînă acum numeroase cercetări psihologice menite a arăta funcţiunea importantă a memoriei în orice activitate omenească. Cred, însă, că nu s-a studiat îndeajuns memoria ca factor constitutiv al creaţiei artistice. Unul din planurile în care ea intervine mai categoric este acela al epicului, gen legat prin excelenţă de evenimente, acţiuni şi trăiri ale trecutului individual sau colectiv ; aci memoria nu mai reprezintă doar un simplu vehicul care poartă la destinaţie datele necesare creaţiei, ci ea prefigurează adesea, în dispoziţia conţinutului ei, însuşi conturul parţial sau chiar total al artei. Dar această facultate nu poate reactualiza — în afară de cazuri excepţionale — decît evenimentele care, la timpul lor, au fost fixate mai puternic prin atenţie. Amintirea, în diferitele ei grade de intensitate — de la precis pînă la confuz —, urmează curba de variaţii a atenţiei. Iar cînd atenţia este mai slabă, faptul prins scapă din undiţa ei şi se scufundă pentru totdeauna în oceanul orb al trecutului. Nici cei mai fini romancieri pînă la Proust nu l-au putut regăsi şi s-au mulţumit cu ceea ce atenţia a ţinut mai strîns în cătuşele ei pentru a preda memoriei. Marele scriitor francez îşi propune, însă, recuperarea datelor care s-au crezut definitiv pierdute, gîndindu-le sub chipul aceleiaşi „scufundări“ ce ne-a fost sugerată şi nouă : „...ceva — spune el — care sfîrşeşte prin a-şi desprinde ancora la o mare adîncime, nu ştiu anume ce, dar care începe să urce ; percep rezistenţa şi aud rumoarea distanţelor pe care le străbate“. Această recuperare a lucrului pierdut în apele timpului

Scanned with OKEN Scanner

— lucru-surpriză fiindcă nu se ştie ce epave ascunde fundul mării — îl face pe Proust promotorul unei noi dimensiuni a memoriei şi a unei noi tehnici mnemonice, care totodată îmbogăţeşte cunoaşterea realităţii şi amplifică volumul artei.

S-ar părea că există totuşi un precedent literar în această privinţă, şi anume acela al scriitorului triestin Italo Svevo, care scrie încă de pe la finele veacului trecut. Unii literaţi s-au grăbit să-l proclame pe Svevo drept precursor al lui Proust. O privire mai atentă ne arată, însă, că este vorba de două fenomene cu totul deosebite. Negreşit, că şi Svevo lansează sonde retrospective, apărînd ca unul din cei mai fini analişti pînă la Proust. Într-o scriere mai tîrzie, el combină unele date, uneori imperceptibile, ale comportamentului său din trecut, de unde face să rezulte în final că, fără să fi ştiut el însuşi, a nutrit o ură adîncă faţă de unul din personajele romanului. Această ignorare a propriei porniri, pe care şi-o descoperă abia ulterior, cînd ea nu mai exista, nu se identifică, însă, nici cu o sincopă a atenţiei ce-ar atrage suprimarea memoriei, şi, în consecinţă, nici cu recuperarea unei impresii pierdute. Svevo era, dimpotrivă, un scrutător riguros, care n-a lăsat să scape nimic memoriei sale din ceea ce a observat. Numai că datele prinse de atenţia sa n-au fost la timpul lor *interpretate*. Faptul de a-ţi aminti perfect o serie de lucruri mărunte, bănuite ca semnificative, dar nepătrunse pînă la sensul lor — enigme ce-şi reclamă interpretarea — intră mai curînd într-o altă ordine, aceea a convenţiei şi a tehnicii psihoanalitice, care atinsese într-adevăr spiritul lui Svevo, dar de care Proust, în ciuda unor afirmaţii de acest gen, rămăsese în cea mai mare parte străin.

Ne menţinem, deci, la vechea convingere că marele scriitor francez nu-şi află nici un precedent ca înnoitor în materie de memorie artistică şi de memorie în general. De la acest punct de plecare se deschid o serie de întrebări. În primul rînd, cum ajunge scriitorul la cultivarea acelei memorii prodigioase în măsură a cuprinde şi ceea ce atenţia n-a putut să reţină îndelungă vreme în stăpînirea ei, lăsînd zone complet oarbe în amintire ? Urmînd chiar indicaţiile lui Proust, ne oprim la faimoasa sorbitură de ceai, pe baza căreia îşi experimentează întreaga tehnică mnemonică. Dintr-însa se relevă puterea unor anumite exerciţii ale senzorialului de a rechema în jurul lor un întreg ansamblu de trăiri, de senzaţii şi de imagini uitate. Iată ceea ce ne precizează el în această privinţă : „Cînd nimic nu

Scanned with OKEN Scanner

mai subsistă dintr-un vechi trecut, cînd au murit fiinţele şi s-au năruit lucrurile, singure, mai fragile, mai vii, mai imateriale, mai persistente şi mai fidele ca niciodată, mirosul şi gustul dăinuiesc mult mai mult şi-şi amintesc, şi pîndesc şi aşteaptă deasupra ruinelor totului şi, fără a se pleca sub povară, suportă, în impalpabilul lor strop, uriaşul edificiu al amintirii". Proust menţionează aci *mirosul* şi *gustul* nu numai pentru memoria dăinuitoare pe care senzaţia lor o deşteaptă, ci şi pentru memoria deţinută de conţinutul acestei memorii, ce scoate astfel din întuneric un întreg ciclu al trecutului. Prin reactualizarea senzaţiei, tu îţi aminteşti un anumit miros sau un anumit gust, care, la rîndul lor, îşi amintesc ansamblul integral al vieţii de unde s-au desprins. Componentele acestui ansamblu, trezite treptat din uitare, îşi trezesc şi propria memorie cu care cheamă mereu alte elemente în amintire. Asemenea „Frumoasei din pădure", viaţa trecutului se deşteaptă din îndelungu-i somn, cu toată strălucirea şi prospeţimea tinereţii.

Cele ce dezleagă, primele, acest nod magic am văzut că sînt mirosul şi gustul. Proust le aminteşte pe amîndouă deopotrivă ; totuşi, exemplul sorbiturii de ceai, la care putem adăuga şi pe acela al prăjiturii muiate în infuzie, precum şi un întreg tip de compoziţie al artei sale, pe care urmează să-l discutăm, ne arată că în special *gustul* este determinant la el. Mirosul, prin caracterul său impalpabil şi evanescent, este destinat să declanşeze îndeosebi stări şi reacţiuni lirice, aşa cum ele au apărut la poetul *Florilor răului*. *Gustul*, dimpotrivă, deşi tot evanescent şi fugitiv, se raportează totuşi atît la un material, cît şi la un proces mai palpabil, mai dens, mai concret, avînd totodată şi consonanţe mai adînc organice. De aceea, prin caracterul său sesizabil, el trezeşte mai accentuat tentaţia analitică. În această privinţă, Proust aduce iarăşi o notă nouă, legată de registrul specific al memoriei sale.

Aci este interesant de notat paradoxul că tocmai analogiile gustative care, încă din cele mai îndepărtate timpuri, au servit să delimiteze domeniul artei de ceea ce e ne-gustos, adică ne-artistic, au rămas cel mai puţin folosite de artă pentru a-şi întocmi pe baza lor componenţa. În vechile texte sanscrite, întîlnim următoarea idee : „Poezia e un cuvînt a cărei esenţă este savoarea", adică gustul. Independent de această idee, provenită din India, pentru un Cicero sau pentru un Quintilian

Scanned with OKEN Scanner

limitele poeziei se văd fixate pînă în pragul la care ajung solicitările gustative pe care ea le oferă. Asemenea analogii, trecînd prin evul mediu, au o lungă istorie — pe care nu e cazul s-o dezvoltăm acum —, pînă ajung la ideea modernă de *gust artistic*, idee transmisă din veacul al XVIII-lea direct pînă la noi şi prin care se exprimă facultatea de a discerne cuprinsul artei de tot ce există în afara ei. Analogia se bazează pe acel deliciu incipient — plăcerea artistică — ca pe un asentiment prealabil în virtutea căruia asimilăm valoarea artei, aşa cum şi deliciul gustativ stabileşte validitatea hranei ce urmează a nutri organismul. Prin aceasta, arta se deosebeşte de valorile teoretice, care rămîn neintroduse în noi şi au ca analogie *văzul*, ce domină lucrurile fără să le atingă, fiind declarat de Aristotel drept cel mai intelectual dintre simţuri. Revenind la cele spuse, repetăm că tocmai simţul gustativ, identificatorul structurii artistice, se vede cel mai puţin solicitat de artă în alcătuirea şi în modalitatea ei de cunoaştere. Evocarea de bucate alese, care apare cu profuziune în istoria literaturilor, întruneşte simple motive exterioare, care nu reproduc analogic esenţa fenomenului gustativ. Or, Proust este acela care, în prelucrarea noului registru al memoriei, dăruieşte artei şi această valenţă originară a sa, făcînd din senzaţia gustului nu numai polul în jurul căruia gravitează o întreagă constelaţie de trăiri trecute, ci şi modelul după care îşi elaborează structura operei.

Rămîne notabil faptul că punctul de plecare al ciclului său este *Du côté de chez Swann*, în care îşi scoate din trecut toată seva uitată a copilăriei. Copilul încearcă cu o intensitate neobişnuită senzaţiile gustative. El tinde să introducă toate obiectele în gură, să ia cunoştinţă cu lucrurile pe calea gustului, să simtă gustul cosmosului. Pe cîtă vreme impresiile vizuale îi apar schematice, inexacte şi confuze — aşa cum îi apare şi legătura justă a ideilor —, gustul este la el, am putea spune, singurul simţ realist. O dată cu maturizarea are loc fenomenul invers. Omul matur începe să cunoască mecanismul şi cauzele lucrurilor, să le observe mai exact ; dezvoltîndu-şi simţul văzului, ajunge, în consecinţă, la stadiul avansat al realismului vizual. Dar, în schimb, simţul gustului îşi pierde autonomia, începînd a se supune anumitor condiţionări de natură economică, igienică, socială sau morală. Omul matur îşi raţionalizează, astfel, gustul, dar prin aceasta şi-l schematizează, fără a-l mai face să atingă intensitatea din copilărie. Dar, cu toate deosebirile

Scanned with OKEN Scanner

semnalate, la copil gustul devine un acumulator de precizie atît de dezvoltată, încît polarizează prin asociaţie şi senzaţii vizuale sau de altă natură cu o exactitate uimitoare, care altfel ar fi fost departe de perfecţiune la acea vîrstă. Cu această prospeţime şi precizie, cu o bogăţie nebănuită de detalii, trezeşte memoria lui Proust imaginile copilăriei şi apoi şi celelalte imagini trecute.

Tocmai în aceste tablouri şi înlănţuiri vii ale amintirii introduce Proust ceva din esenţa gustativă care le-a provocat, ceea ce dă un timbru cu totul nou artei sale. Atît modalităţile de structură, cît şi cele de ordonare ale scrisului proustian reproduc relaţiile şi procesele legate de fenomenul propriu-zis al gustului. În primul rînd, s-a vorbit de universul închis, plafonat, al lui Proust, şi într-adevăr scriitorul introduce cu totul acest univers într-însul, ţinîndu-l captiv în coordonatele memoriei care l-a găsit, şi de aci în strictul său receptacul psihic şi organic. Pe cînd toate celelalte simţuri care întreţin legătura omului cu lumea exterioară ating numai o margine a obiectelor lor, lăsîndu-le libere a fi atinse şi de alte subiecte, gustul îşi acaparează cu exclusivitate obiectul, închizîndu-l ca într-o încăpere lăuntrică. Prins în acest interior, lucrul — destinat digestiei — continuă să evolueze şi să se transforme, dar după alte legi decît acelea ce l-ar fi condus dacă ar fi fost lăsat liber, afară. Tot astfel şi memoria scriitorului, care se intensifică pînă a deveni însăşi conştiinţa lui, îşi păstrează înlăuntrul ei prada ce devine astfel un univers captiv, supus, din acest moment, unui alt gen de evoluţie. Dar interesantă este la el şi compoziţia sau structura unui atare univers asimilabil. Substanţa sa, alcătuită din reprezentări, senzaţii şi înlănţuiri asociative, are un caracter solubil, se macerează parcă prin acţiunea unor procese chimice şi se topeşte cu încetul din amintire, lăsînd satisfacţia unei anumite savori, ca şi lucrurile bune comestibile cînd sînt consumate. În sfîrşit, relaţiile gustative se află reproduse şi în felul cum scriitorul îşi organizează acest preţios material. Simţul gustului nu se dezvoltă pe baza unei subordonări a elementelor, deci a unui principiu formal, ca văzul sau auzul, ci numai pe o acumulare de senzaţii seriale. La Proust, seria evocărilor, care necontenit se dizolvă pentru a da loc altora, nu ascultă nici ele de legile formei în sensul ei tradiţional. Asemenea evocări parafrazează, însă, în organi-

Scanned with OKEN Scanner

zarea lor, succesiunea senzaţiilor gustative cu ritmul lor alternant de intensitate şi liniştire.

Aci credem a afla şi una din trăsăturile sale distinctive faţă de James Joyce. Pe cînd scriitorul irlandez, alături de pagini grandioase, apare adesea neselectat şi neutru sub raportul artei, deoarece supune absolut totul microscopului său implacabil, Proust se relevă întotdeauna *gustos*, comunicîndu-ne o cunoaştere exprimată neîntrerupt prin diferitele faze ale deliciului artistic. La el memoria nu numai că-şi extinde volumul, readucînd la lumină datele pierdute ale trecutului său, ci, prin aceasta, ea proiectează şi o nouă perspectivă artistică asupra realităţii, dată în universul captiv, în substanţa lui solubilă, în dispoziţia serială a elementelor ce-l compun. Scriitorul introduce, astfel, în structura artei însăşi manifestările simţului cel mai apropiat de specificul receptării ei. Tocmai prin aceste cuceriri, aparţinătoare unui nou tip de obiectivitate în privirea realităţii, Proust, care a fost multă vreme pretext al snobismului literar, poate fi privit acum, de la distanţă, în realele şi impunătoarele sale dimensiuni artistice.

Scanned with OKEN Scanner

„FLUVIUL CONŞTIINŢEI“ ŞI „PARTEA NEVĂZUTĂ“

Prin orientarea sa conştientă şi precisă către un nou mesaj artistic, romanul „monologului interior“ sau al „fluviului conştiinţei“, ilustrat cu atîta strălucire de Joyce sau de Proust, presupune la bază o atitudine din cele mai hotărîte şi mai intransigente ; ca atare, fenomenul implică în punctele sale de plecare o serie de repudieri şi de aderenţe.

Avîndu-şi primele înmuguriri pe la sfîrşitul veacului trecut, el exprimă o reacţiune radicală împotriva literaturii dominante a timpului şi anunţă noile coordonate pe care le va fructifica veacul nostru. În Occident, cu excepţia Franţei, sfîrşitul de secol aduce cu sine un greu impas al literaturii, mai cu seamă al prozei, în cea mai mare parte epigonică. Marii realişti de pe la începutul şi mijlocul veacului străluceau atît de puternic, încît, pe drumul trasat de ei, nu se mai putea edifica o operă care să atingă aceleaşi culmi ; experienţa naturalistă dăduse slabe rezultate în afară de hotarele Franţei. Printre altele, o ţară cu un bogat trecut literar ca Anglia, ajungînd pe la finele erei victoriene, se vedea secătuită. Doar puţine nume, ca acelea ale lui Meredith sau Thomas Hardy, îi mai susţineau prestigiul. De aceea, tocmai din Anglia încep să se bănuiască, încă din ultimul deceniu al veacului trecut, cele dintîi contururi ale unui nou tip de roman, o dată cu Henry James şi cu Dorothy Richardson.

Scanned with OKEN Scanner

Reacțiunea față de sterilitatea prozei artistice de la sfîrșitul veacului consună cu un apel la experiența simbolistă franceză. Dar estetica simbolismului se adresează aproape exclusiv poeziei lirice, fără să ofere perspective romanului. Mai tîrziu, însă, anumite expresii filozofice de la începutul secolului nostru, ce aveau să se bucure de o mare vîlvă, cum ar fi pragmatismul, bergsonismul și freudismul, care nutreau veleitatea nu numai de a surprinde senzațiile, ci și de a le analiza într-un sens sau altul — de a le supune unei concepții —, încurajează adaptarea experienței lirice a simbolismului la proza analitică. Este acum un fapt intrat în ordinea datelor curente tributul de recunoștință pe care Proust îl datorește simboliștilor. Cît despre James Joyce, o afirmație în același sens poate fi deopotrivă de categorică. La vîrsta de douăzeci de ani, Joyce citise un roman care a însemnat pentru el o vastă deschidere de perspective. Autorul acestui roman, apărut în 1888 și intitulat *Les lauriers sont coupés*, este Edouard Dujardin. Se știe că Dujardin, prieten al lui Mallarmé, ancorat temeinic în simbolism, a încercat, printre primii, să aplice senzorialismul simbolist la o afabulație de roman. Prin aceasta, el a urmărit — mai-nainte de ivirea amintitelor expresii filozofice din veacul nostru — să asocieze factorul *senzație* cu factorul *analiză*. Ca atare, el n-a avut încă la dispoziție mijloacele necesare de a crea, în adevăratul său sens, un roman al „fluviului conștiinței". Marele său merit se cuprinde însă în perspectiva pe care i-o deschide lui Joyce de a realiza efectiv un asemenea tip de creație.

Pe lîngă simbolism, romanul „monologului interior" și-a mai aflat și un alt climat de dezvoltare. Am spus că acest gen de scrieri își afirmă primele indicii în Anglia, așa cum și le afirmaseră la vremea lor preromantismul și apoi romantismul. Însuși Proust folosește ceva din spiritul englez implicat în dinamismul bergsonian. Cît privește literatura engleză propriu-zisă, ea conține anumite invariante seculare, care își vor îndrepta convergența către crearea noului roman. Explorînd aspecte din trecutul ei, ne dăm seama că pînă și prozatorii evident depărtați de ceea ce va fi „fluviul conștiinței" se apropie nemăsurat de el în lumina unei priviri comparative cu alți scriitori străini. Neîntrecuta scrutare, în cadrul unei portretizări ample, pe care o acordă Balzac personajelor sale, se schimbă la Dickens în surprinderea treptată, din mișcări succesive, din mo-

Scanned with OKEN Scanner

mente particulare, a eroilor săi. Dacă mergem mai adînc în timp, ajungem la descoperiri şi mai revelatoare. Faptul ne permite să asociem unele din trăsăturile amintite ale literaturii engleze cu caracterul maladiv al iniţiativei preromantice şi al celei romantice, aşa cum au apărut ele în Anglia — caracter pe care i-l putem înscrie şi „fluviului conştiinţei" de mai tîrziu. Se cunoaşte definiţia rămasă celebră a lui Goethe asupra romantismului, care ar prezenta ceea ce este *bolnav*. Desigur că marele poet n-a avut vreme să înregistreze decît o etapă din acel curent, încă în curs, fără să-i pătrundă, deci, caracterul global. Atît, însă, preromantismul, cît şi romantismul încetează a mai fi *bolnave*, devenind fenomene viguroase, o dată cu ieşirea din originarul cadru al însingurării şi cu orientarea lor treptată spre aspectele sociale. Se poate aprecia, în această privinţă, drumul parcurs de la *Nopţile* lui Young pînă la poezia lui Burns, şi de la Coleridge pînă la ultimul Hugo. Or, tocmai Coleridge este acela care, vorbind de romanele lui Samuel Richardson, unul din primii preromantici, vede într-însele „conştiinţa morbidă a fiecărui gînd şi a fiecărei simţiri în întregul flux şi reflux al spiritului, într-un cuvînt, auto-involuţia şi continuitatea sa ca de vis".

Desigur că însuşirile efective ale romanelor lui Richardson — în realitate cu mult mai mediocre — au fost întrucîtva deformate de spiritul vizionar al lui Coleridge. Dar tocmai prin acest coeficient de deformare, poetul englez defineşte surprinzător de exact, cu 150 de ani mai înainte, noul roman al „monologului interior". Acel „flux şi reflux" al spiritului nu este decît „fluviul conştiinţei", care cuprinde şi poartă în curgerea sa „fiecare gînd şi fiecare simţire". Începînd de la clasicism, literatura utilizează, cel puţin teoretic, scheme tipologice, împărţite între „omul raţional" şi „omul sensibil" (Descartes şi Pascal, Corneille şi Racine, iluminismul şi preromantismul, realismul şi romantismul). Romanul „monologului interior" al veacului nostru surprinde, însă, gîndul mai înainte de a se rîndui în serii logice şi simţirea mai înainte de a se integra în sentimente, cînd germenii raţionali şi cei afectivi apar prea puţin diferenţiaţi în fluxul subjacent al bazei integrale umane. Acelaşi lucru este văzut cu mult înainte de Coleridge, care surprinde, totodată, şi „conştiinţa morbidă" a acestei expresii de artă. Ca orice fenomen viu, noua orientare literară dezvoltă contradicţii interne, înseamnă adică, în acelaşi timp, şi o lăr-

Scanned with OKEN Scanner

gire a conştiinţei estetice şi o „decadenţă", atenţia excesivă acordată unor stări de conştiinţă imperceptibile sau a ceea ce, de pe la începuturile acestui secol, a început să se numească subconştient, avînd avantajele şi dezavantajele ei. Iată, deci, că unele particularităţi, devenite tradiţionale, ale literaturii engleze grăbesc şi facilitează ivirea noului fenomen literar, ceea ce şi face ca el să-şi afle în Anglia prima sa formă germinativă.

Beneficiînd de o asemenea tradiţie, sporită de apariţiile recente ale lui Dorothy Richardson şi Henry James, se dezvoltă şi opera Virginiei Woolf. Scriitoarea îşi descoperă albia spirituală în gruparea întemeiată în jurul lui 1906 şi cunoscută sub numele de *Bloomsbury*, din care făceau parte Lytton Strachey, Virginia Stephen, ce avea să devină Virginia Woolf, soţul său Leonard Woolf, sora ei, Vanessa, împreună cu Clive Bell, soţul acesteia, F. M. Forster, Roger Fry şi alţi cîţiva. Această grupare intimă, de familie, fără a se afirma cu un anume program, şi-a însuşit tot complexul de atitudini, pe care l-am înscris la temelia noului roman. În primul rînd, *Bloomsbury* nutrea o adevărată aversiune faţă de platitudinea, uscăciunea şi ipocrizia precedentei ere victoriene. Pe de altă parte, gruparea cultiva poezia simbolistă, arta impresionistă şi cea expresionistă, se iniţia în ideile filozofice de care am amintit şi era la curent cu orice scînteie înnoitoare din literatura engleză a timpului. Natură modestă şi, în acelaşi timp, ambiţioasă, Virginia Woolf şi-a asimilat toate vederile grupării, dar şi-a amînat cu răbdare creaţia literară, neîncepîndu-şi-o decît după un îndelung stagiu de pregătire, în care timp a scris exclusiv critică literară. Ea îşi inaugurează scrisul beletristic abia în 1915, dar nu deschide seria adevăratului său mesaj decît în 1922, cînd apare *Jacob's Room.*

Ne oprim la aceste incipiente indicii informative, deoarece n-am intenţionat să dăm o notiţă de date privitoare la biografie şi la operă ; am urmărit numai să arătăm, pe de o parte, premisele care vor face din Virginia Woolf o ilustratoare a „fluviului conştiinţei", iar pe de altă parte, tenacitatea şi răbdarea ei pentru a apărea în mod demn ca scriitoare. Întemeindu-ne pe aceste stabiliri de fapte, avem în vedere un obiectiv cu mult mai special. Vrem anume să amintim că — recunoscîndu-se forţa ei de a ilustra romanul „fluviului conştiinţei" — s-a accentuat poate prea apăsat asupra multiplelor şi oscilantelor influenţe suferite de ea — de la Dorothy Richardson pînă

la Joyce şi Proust. De aceea, trăsătura pe care am dori s-o relevăm este a originalităţii scriitoarei, a coeficientului său necontestat de creaţie proprie. Desigur că şi o asemenea problemă ar dezvolta discuţii complicate, ceea ce ne face să alegem doar aspectul care se pare a fi cel mai însemnat din toată contribuţia sa. Pentru aceasta, este destul să plecăm de la un fapt evident din primul moment. Originalitatea scriitoarei rezultă convingătoare chiar din lectura cîtorva pagini, şi anume din felul cum ea ştie să transmită pe nesimţite „monologul interior" de la o persoană la alta. Sub suprafaţa caracterelor diferite se desfăşoară, cu modificări de nuanţe, aceeaşi apă a conştiinţei, care nu cunoaşte graniţe şi cuprinde subteran marea cea mare a vieţii, străbătînd o serie de fiinţe.

Demn de luare aminte este, însă, faptul că această impresie, produsă de lectura romanelor sale, nu corespunde unei simple abilităţi stilistice, ci unei adevărate concepţii, menite să atragă un interes cu mult mai adînc. Iată o vedere caracteristică din *Mrs. Dalloway*, pe care scriitoarea o atribuie personajului său, dar care-i aparţine : „Termina cu o teorie transcendentală, care, în groaza ei de moarte, îi permite să creadă sau să spună că crede (cu tot scepticismul său), că, de la apariţia noastră, partea aparentă din noi se află numai momentan comparată cu cealaltă, cu partea nevăzută din noi, care se risipeşte departe, asemenea unei puteri nevăzute, ce poate să supravieţuiască, să se ataşeze întrucîtva de o persoană sau de alta sau să se aştearnă prin unele locuri după moarte". Nu trebuie să ne înşele aci expresia „teorie transcendentală", utilizată de scriitoare în mod cu totul impropriu şi diletant. În realitate, noţiunea de „parte nevăzută" nu corespunde nici unei „transcendenţe" efective şi nu implică nici o vedere mistică ; ea cuprinde tot ceva imanent din noi, însă ascuns în tenebrele în care se adăposteşte orice act germinativ, fie în întunericul pămîntului, fie în acela al constituţiei organice sau psihice. O dată cu această precizare, urmează a fi reţinută ideea că „partea nevăzută din noi" nu coincide decît ocazional cu ceea ce pare a fi în mod obişnuit fiinţa noastră ; ea se poate ataşa şi de multe alte făpturi umane, necunoscute şi, deci, *nevăzute* şi ele. Este unul şi acelaşi flux continuu al vieţii, izolat numai la suprafaţă în ochiuri separate, care nu se ating şi uneori nici nu se văd întreolaltă. De aceea, „fluviul conştiinţei", partea subjacentă din noi, închipuie atît de uşoare transmutaţii de la o persoană

Scanned with OKEN Scanner

la alta. Recunoaştem aci contrapartea nocturnă a „unanimismului" lui Jules Romains, cu care scriitoarea s-a văzut uneori comparată. Ciclul *Les hommes de bonne volonté*, unde romancierul francez practică o imensă secţiune transversală prin mai multe destine, rămîne încă la mozaicul variat al suprafeţelor, pe cîtă vreme scrierile Virginiei Woolf cuprind unitar apa din adîncuri, care leagă locuri, persoane, evenimente, pe cale nevăzută. Unitatea amintită nu exclude, însă, unghiuri de privire multiple. Este interesant de urmărit pluralitatea de perspective, din care acţionează această „parte nevăzută", devenită „putere nevăzută, unificatoare".

Jacob's Room, unde ingerinţele simbolismului apar mai accentuate, ne oferă un caz special, de început ; deşi personajul ne este efectiv prezentat, el rămîne cu mult mai inconsistent decît „partea nevăzută" din el, proiectată în diferitele încăperi locuite în timpul vieţii. La Balzac, evocarea frecventă a unui interior, ale cărui detalii de mobilier sînt semnificativ alese pentru caracterizarea personajului respectiv, reprezintă ceva din partea *văzută* a acelui personaj, oglinda în sens clasic a portretului său „fizic şi moral", ce urmează în curînd a fi descris şi el. Iată, însă, că Baudelaire, în *Le voyage à Cythère* — poema în proză —, evocă o încăpere din care rezultă partea *nevăzută* a celui ce o frecventează. Este un interior încărcat de sedimentul visărilor, al amintirilor, al reprezentărilor intermitente de alte persoane din trecut, ce participă la unda acestui curent din planul adîncimii, care se reflectă în obiecte şi se îmbibă în parfumul emanat din crăpăturile sertarelor, ca un „suflet al apartamentului". În cadrul influenţei pe care romanul „fluviul conştiinţei" a absorbit-o din simbolism, *Jacob's Room* anexează şi amplifică acest aspect. Bunăoară, în faza copilăriei, nici una din trăsăturile efective ale personajului nu ni-l proiectează atît de cuprinzător şi de adînc ca acea subţire rază de soare care luminează, în încăpere, comoda, oglinda, maxilarul de oaie găsit de copil pe plajă şi face să se bănuiască în umbră găleţica unde se află prizonier crabul prins de el.

Totuşi, *Jacob's Room* constituie numai un început, în care „partea nevăzută" a personajului se aşterne mai mult asupra locurilor şi obiectelor decît asupra fiinţelor legate prin fluviul subteran al vieţii. Abia după această scriere se deschide jocul de perspective între factorul văzut şi cel nevăzut, ale cărui ascunse ţesături conective se stabilesc îndeosebi între oameni.

Scanned with OKEN Scanner

Momentul decisiv este acela al romanului *Mrs. Dalloway*. „Partea nevăzută" a Clarissei Dalloway se leagă în final cu o fiinţă, si ea, la rîndul ei, nevăzută şi necunoscută de protagonistă. Noi urmărim paralel destinele separate al Clarissei şi al lui Septimus Warren Smith, care nu se întîlnesc niciodată, prima aflînd de existenţa celui din urmă abia după sinuciderea acestuia. Momentul aflării determină un fenomen analog geometriei noneuclidiene, principiului lui Lobacevski, care face ca paralelele să se atingă. Atunci numai i se confirmă eroinei, sub specia trăirii proprii, ideea anticipată că „partea nevăzută" din noi „poate să se ataşeze întrucîtva de o persoană sau de alta". În alte lucrări, personajele sînt întreolaltă apropiate, dar totuşi diferenţiate pe un plan de suprafaţă. Abia intervenţia unei alte fiinţe, nevăzută de astă dată pentru cititor, relevă comunitatea lor subjacentă. O asemenea persoană trăieşte uneori numai în retrospectările celor prezenţi, ca în cazul mamei decedate din *To the Light House*. În jurul ei se creează acea unitate funciară a personajelor, care reliefează originalitatea scriitoarei dincolo de factura proustiană a cărţii, bazată pe retrăirea amintirilor. În sfîrşit, în *The Waves*, un asemenea — am spune — personaj-simbol nu mai trăieşte doar ca expresie reminiscentă, ci se află în contact prezent cu eroii acestei opere magistrale, dar continuă pînă la sfîrşit să rămînă nevăzut cititorului. Este vorba de acel misterios Percivall, ce acţionează ca un ferment invariabil de contopire subterană între cele şase distincte personaje, fără ca el să apară vreodată.

Cum se explică, la Virginia Woolf, raţiunea acestei „părţi nevăzute" din noi, parte pusă, la rîndul ei, în lumină prin altcineva, tot nevăzut, fie de protagonişti, fie de cititori? Aci putem vorbi de platonismul scriitoarei, însă — în virtutea falsei sale „teorii transcendentale" — de un platonism *răsturnat*, în care principiul platonic al *participaţiei* nu se mai dirijează în adevăratul său sens originar, ca, mai tîrziu, la Charles Morgan. În cazul Virginiei Woolf, obiectivul care absoarbe năzuinţa nu este lumea abstractă a „ideilor" sau paradisiaca perfecţiune iniţială ce atrage nostalgica *anamnesis*, ci lumea concretă şi curgătoare a „fluviului conştiinţei". Noi doar participăm la fiinţa noastră integrală, care, în realitate, umple un volum cu mult mai cuprinzător decît acela în care sîntem obişnuiţi a ne recunoaşte identitatea. O dată cu această precizare, urmează să-i

Scanned with OKEN Scanner

dezvoltăm consecinţele, care, din principiul participaţiei, fac să derive un alt principiu, acela al comunităţii sau coincidenţei.

Volumul aparent al omului nu poate să acopere lumea infinită a gîndurilor, a reprezentărilor, a trăirilor sale germinative, care lume, fiind infinită, îl depăşeşte şi, ca atare, invadează şi rădăcinile altor fiinţe. Personajul nevăzut — fie de eroul cărţii, fie de cititor — este principiul stimulator al acestei permeabilităţi şi totodată cel ce aduce la planul de certitudine al reflecţiei vizibile marea comunitate latentă, coincidenţa profundă şi multiplă între persoane exterior deosebite. El devine revelatorul acelor comune caverne subterane, de care vorbeşte scriitoarea. De aceea, un asemenea personaj nici nu trebuie să apară, fiindcă apariţia sa înregistrabilă, limitată, particularizată, i-ar vătăma funcţiunea de simbol al convergenţei dintre celelalte personaje, în latura lor nevăzută. Am risca ideea că Mrs. Dalloway nu s-ar fi considerat un *alter ego* al lui Septimus Warren Smith dacă l-ar fi „cunoscut", înţelegînd prin aceasta că l-ar fi frecventat în trăsăturile sale distinctive, exterior perceptibile. Presupunerea noastră se vede confirmată de Peter Walsh, care, deşi a cultivat-o şi a iubit-o pe Clarissa, descoperim totuşi că o pătrunde atît de periferic şi de inexact, calificînd-o drept rece, împietrită, mondenă şi frivolă, *„the perfect hostess"*. De asemenea, nici dacă cititorul ar fi cunoscut-o pe mama decedată din *To the Light House* n-ar fi înregistrat decît un caracter în plus, o nouă expresie particularizată, adăugată la particularitatea celorlalte figuri prezentate. Prin faptul, însă, că este „nevăzută", ea îşi şterge contururile, nu trăieşte decît în amintirea de vis a fiecăruia dintre personaje, accentuîndu-le — dincolo de diferenţierea lor vizibilă — contopirea unitară pe planul mereu acelaşi al „fluviului conştiinţei", ce-i străbate deopotrivă. Reflecţii similare ne prilejuieşte şi tăinuitul Percival din *The Waves*.

Apropiindu-ne de încheiere, trebuie să ne precizăm, adică să arătăm la ceea ce am vrut să ajungem. Obiectivul nostru final priveşte o consecinţă care credem că marchează suprema trăsătură de originalitate a Virginiei Woolf. Îndeobşte, se acceptă ideea că omul cu cît se lasă privit în relaţiile sale exterioare, în expresia lui imediată şi comunicabilă, cu atît apare mai apropiat de ceilalţi oameni, mai nediferenţiat de ei, prin aceleaşi determinări de mediu şi de viaţă ; dimpotrivă, cu cît coborîm în ascunsa sa organizare lăuntrică, cu atît devine mai

Scanned with OKEN Scanner

consistent precipitatul individualităţii sale ireductibile. De aceea, poziţiile generoase ale apropierii şi înfrăţirii între oameni privesc cu oarecare difidenţă explorările interioare, care deschid primejdia excesului individualist, a instalării în „turnul de fildeş". Îndeobşte, obsesia propriei fiinţe reprezintă în literatură aşa-zisele *cazuri*, termen luat din medicină, indicînd simptome de perturbare psihică, ce împiedică integrarea normală a omului în societate. Este aceeaşi „conştiinţă morbidă" de care vorbea Coleridge cu privire la romanele lui Richardson.

Iată, însă, că Virginia Woolf încearcă o experienţă opusă. Din vederile sale se desprinde că cu cît omul se află văzut mai la suprafaţă, cu atît apare mai diferenţiat într-o pluralitate de „caractere", uneori ermetic închise întreolaltă. Cu cît, însă, se cultivă mai stăruitor fluviul subteran al conştiinţei, cu atît se descoperă că individul se eliberează din cătuşele eului său şi-şi revarsă „partea nevăzută" în alte persoane. Pe măsură, deci, ce cobori în tine, atingi tot mai temeinic substratul ce te ataşează de semeni, făcînd, în consecinţă, ca iubirea de oameni să devină mai cuprinzătoare şi mai vibrantă. Să fie aceasta o ieşire, o spărtură în sensul de orientare spre social a „fluviului conştiinţei", aşa cum s-a întîmplat la timpul lor cu pre-romantismul şi cu romantismul ? Experienţa prea personală a scriitoarei ne abate de la o asemenea ipoteză. Adevărata legătură între oameni nu se poate stabili decît pe cale normală, iar nu prin surprizele la care te poartă o serie de labirinturi întortocheate şi ascunse. Că s-a mers efectiv către o orientare spre probleme sociale a „fluviului conştiinţei" este iarăşi adevărat. Dar, în această privinţă, un pas cu mult mai hotărîtor decît Virginia Woolf a făcut însuşi Proust în atît de valabila critică socială cuprinsă în ciclul său. Nu mai puţin totuşi, scriitoarea engleză rămîne remarcabilă în aspiraţia ei arzătoare de a găsi o poartă prin care individul să scape din propria sa strînsoare şi să comunice fratern cu lumea. Ea nu a putut, însă, găsi acest mediu de comuniune umană la lumina soarelui, ci numai în imperiul umbrei şi al nopţii din noi.

Scanned with OKEN Scanner

ALIS UBBO

Aşa suna în limba lor numele dat de fenicieni unei aşezări întemeiate de ei pe ţărmurile apusene ale încă tinerei Europe. Semnificaţia celor două cuvinte este „golf plăcut", după aprecierea, probabil exclamativă, a îndepărtaţilor navigatori asiatici în faţa frumoasei privelişti atlantice ce li se deschidea. Din *Alis Ubbo* a derivat *Lisboa*, adică Lisabona, capitala Portugaliei. Aceeaşi asociere de cuvinte, „golf plăcut" *(enseada amena)*, raportate la o trăire actuală, legată, însă, de firul invizibil al acelui străvechi înţeles, este şi titlul unui roman recent, datorit tînărului scriitor portughez Augusto Abelaira. Debutînd numai din 1959, Abelaira îşi termină încă din martie 1965 a şasea carte, cea de faţă, după ce, cu un an înainte, un alt roman al său, *Intenţii bune (Boas intenções)*, se bucurase de un succes răsunător.

Noţiunea fericitoare de „golf plăcut" devine, însă, aci o asociaţie ironic-contrastantă cu climatul interior al unor fiinţe adînc frămîntate. Totodată ea este o noţiune moartă, o albie acum seacă, pe care s-a desfăşurat şi a murit istoria, nerămînînd dintr-însa decît vestigiul natural amintitor. Dar însăşi natura, cu azurul ei, poartă întipărită în ea moartea istoriilor care au atins-o, avînd ceva din acea specifică oboseală şi tristeţe a unui cer senin deasupra cimitirelor, tristeţe, însă, lipsită de dulceaţa pietăţii, dat fiind că trecutul şi-a surpat temeiul devoţional din conştiinţe. Ne referim aci atît la trecutul istoric naţional, cît

Scanned with OKEN Scanner

şi la cel delimitat individual al unor personaje care-şi resimt într-un anumit sens experienţa propriilor trăiri consumate.

Tocmai de aceea putem vorbi de o ecuaţie în timp, opusă aceleia urmărite de Proust. Scriitorul francez se numără printre primii care cultivă o atitudine intens devoţională faţă de trecutul său personal, aşa cum arheologul o cultivă faţă de trecutul istoric. De aceea, el îşi dezgroapă şi îşi reînvie amintirile cu cadrele lor întregi, ca un fel de piese arheologice — găsite intacte şi privite cu dragoste — ale propriilor sale trăiri de demult. Faptul cuprinde o semnificaţie importantă nu numai pentru determinarea lui Proust, ci şi a unei întregi categorii în care el se integrează.

Cînd prezentul recheamă cu pasiune viaţa trecutului — fie istoric, fie individual — înseamnă că acel prezent este viu sau că, în orice caz, oferă toate posibilităţile de a fi reînviat. Grefa sau aplicarea mlădiţei vitale — exprimate la Proust printr-o suprapunere şi contopire de vechi amintiri cu momentele actuale — nu pot fi practicate decît asupra unui organism care el însuşi *trăieşte*. În afară de aceasta, dacă excludem din privirea relaţiilor temporale clasicul paseism — fiindcă în cazul său trecutul nu se mai află chemat de prezent pentru a se asocia cu el —, mai rămîne şi o altă specie de osmoză între registrele timpului. Este anume exemplul de faţă — perfectul negativ al lui Proust — cînd un prezent mort se contopeşte cu un trecut mort. Numai viaţa poate să atragă viaţa, aşa cum relevă strălucita confirmare a ciclului proustian. Cînd, însă, prezentului i s-a închis orice perspectivă vitală, atunci trecutul viu nu mai poate servi ca factor fecundant, fiindcă nu mai are asupra ce să se aplice. În cazul acesta, actualitatea, căreia i s-a tăiat orice mesaj, nu-şi mai găseşte nici o aderenţă cu plenitudinea unei vieţi apuse, de care rămîne complet străină. Prezentul mort nu mai poate solicita trecutul decît tot în registrul morţii sale. Înflorirea vechei Alis Ubbo a murit, s-au înfiripat alte civilizaţii pe pămîntul lusitan, au urmat momentele de expansiune mondială ale poporului portughez, dar toate au murit. Ceea ce poate reţine un prezent lipsit de viaţă, incapabil a mai fi reînsufleţit de amintirea trecutului, este tot numai moartea sau morţile succesive ale acelui trecut.

Aceasta închipuie tocmai perspectiva care se deschide unora din personajele romanului *Golf plăcut*. În ochii lor, trecutul este un cadavru, din care exponenţii mizerei actualităţi se hră-

Scanned with OKEN Scanner

nesc ca niște viermi. Tot ce coboară din adîncul timpului devine un indiciu amintitor al morții sau, cel mult, al agoniei de față. Și acest proces are loc nu numai pe planul istoric, ci și pe acela al amintirilor individuale. Negativul lui Proust poate fi identificat aci pînă și în același motiv-suvenir al mării și al plajei, care, de astă dată, se situează mai recent, ba chiar imediat, în reprezentare, și nu mai aparține copilăriei. Este sfîrșitul unei îndelungi recreări fericite, într-o expansiune de bucurie și de soare. Această încheiere nu înscrie, însă, ca în cazul lui Proust, o amintire hrănitoare, din care crește ființa. Dimpotrivă, ea rezultă ca stingere a unei părți pline din viață, căzută definitiv în apele trecutului mort și care va apăsa personajul respectiv cu conștiința unei apropieri de propria moarte, cînd încă ceva din existența sa și-a sfîrșit procesul.

În jocul, însă, al relațiilor temporale, mai interesantă decît raportarea la trecut este aceea la viitor — a unui viitor pe care nu-l prindem și care nu se va transforma niciodată în prezent de-a lungul romanului. Acum se poate vorbi, sub toate aspectele, de un Proust *à rebours*. Perfecta identitate pe care o trăiește scriitorul francez între unele momente ale prezentului și ale trecutului, în așa fel încît, suprapunîndu-se, să provoace o dispariție a timpului, are loc, de astă dată, la eroul lui Abelaira, între prezent și viitor. Nu este, însă, vorba numai de o schimbare a perspectivei temporale, ci și a însuși filonului pe care se axează experiența lui Proust. Optica *Golfului plăcut* proiectează toate dimensiunile și relațiile temporale în același registru, opus celui proustian. Deci, ca și în cazul trecutului, singura certitudine pe care o poate oferi și viitorul este numai aceea a morții. Și atunci personajul, un om tînăr, stabilindu-și cu aproximație sfîrșitul peste două sau trei decenii, trăiește cu o intensitate halucinantă minutele viitoarei sale agonii. Făcînd să dispară în mintea lui acel interval de timp și dînd faptului o sugestie de prezență absolută, el se vede scuturat de febră pe patul morții, înconjurat de ai săi, umbre vagi, pe care încă nici nu le cunoaște. Situarea sa perfectă în viitor apare amplificată și prin trăirea experienței mentale prezente ca simplă amintire pe care acele momente agonice o vor fixa în trecut. Iată, își reprezintă el acum, se împlinește realmente termenul sfîrșitului, pe care, cu trei decenii înainte, numai l-ai gîndit. În fond, însă, și această „împlinire reală" intră tot în reprezentarea anticipată. Există, deci, și aci o contopire de momente distanțate

întreolaltă — şi ca atare o dispariţie a timpului — de vreme ce personajul îşi şi gîndeşte, sub specia prezentului, moartea încă depărtată, dar totodată îşi şi trăieşte efectiv ultimele clipe, cînd gîndul său de-acum va fi numai o amintire.

Aci se desprinde iarăşi o diferenţiere fundamentală de experienţa proustiană. La Proust, acea coincidenţă de momente este căutată ca o hrană savuroasă ; la Abelaira, ea se impune de la sine, ca durerea unei răni. Omul apare totdeauna ca *subiect* faţă de viaţă şi ca *obiect* faţă de moarte. Perspectiva şi conexiunile sale cu ele vor fi deci opuse întreolaltă — de asemenea ca şi situarea celor două registre în relaţie cu el. Cu aceeaşi apetenţă cu care omul caută viaţa, îl caută şi moartea pe om şi îşi întinde anticipat umbra atotprezentă asupra unei prade atît de cente. De aceea, nu vom mai afla, ca la Proust, o *căutare* a acestei suprapuneri de particule temporale, ci, dimpotrivă, tentativa unei smulgeri dintr-însa ca dintr-o cătuşă obsesivă. Desigur, însă, că încercarea va fi şi ea precară. Personajul va întreţine procesul neconsumat tocmai al împlinirilor vieţii la care aspiră mai intens. El urmăreşte, prin aceasta, un dublu obiectiv cu efecte coincidente. Amînînd momentul dorit, de atingere a unei aspiraţii, pe de o parte, o împiedică să se stingă şi să alunece astfel în tărîmul mort al trecutului, iar pe de altă parte, o face să se interpună — sub specia unei alte aşteptări — între prezent şi momentul morţii.

În felul acesta Osorio — personajul la care ne-am raportat pînă acum — tratează iubirea sa faţă de Ana Isa. Aci este momentul să ne oprim asupra unor trăsături caracteristice, privind-o pe partenera feminină la destinul eroului. Felul cum se află prezentată Ana Isa ne aminteşte de unele procedee şi asociaţii din plastica italiană contemporană, menite şi ele să îmbine anumite suprapuneri ale timpului. În arhitectură, bunăoară, sub funcţiunea betonului şi a liniilor simple, aplicate la construcţia raţionalistă, se ghicesc atît proporţiile, cît şi profilul palatelor din Renaştere. De asemenea şi pictura abstractă italiană se raportează adesea la motive şi vestigii ale Romei antice — statui, coloane corintice, frontoane de temple —, pe care le transpune în alt registru decît cel clasic. O atare transpoziţie pe un nou plan, sub care se mai presimt totuşi un vechi motiv şi o veche structură, se realizează şi în Ana Isa, ca într-un fel de personificare a suprapunerii de momente depărtate şi apropiate. Trecută prin toată filiera stilului actual de viaţă şi

al deplinei emancipări, ea păstrează acel subton de complexitate, de superstiţie, de taină, care învăluie ancestral rafinamentul feminin din sudul Europei şi poate şi din nordul african. Coordonatele femeii-sfinx meridionale, care are într-însa ceva de doliu şi de voluptate, de apăsare stranie, nedesluşită, şi de apetenţă arzătoare a vieţii, se află transcrisă acum pe lucidul portativ existenţial al trăirii moderne. Faptul rezultă pînă şi din îmbrăcămintea ei, adaptată ultimelor îndrăzneli ale actualităţii, dar totuşi de o culoare invariabil şi simbolic neagră. Un asemenea detaliu, ce trezeşte în sensibilitatea lui Osorio o aură „de superstiţie, de rafinament şi de artă", îl face s-o numească pe Ana Isa însăşi „Moartea" lui, care vine să-l caute.

Această intuiţie subită se reazemă, totuşi, pe substratul unui raţionament mai profund. Văzînd dinainte consumată realizarea unei uniuni cu Ana Isa, nu-i va mai rămîne să interpună nimic între eventualul prezent al împlinirii şi momentul sfîrşitului. Ea poartă, deci, într-însa germenii morţii sale. Ca atare, amînă invariabil orice prilej de realizare a acestei iubiri, pentru ca să n-o împingă, astfel, în prăpastia trecutului stins, ci, dimpotrivă, s-o rezerve unui viitor mereu prelungit printr-o mereu prelungită aşteptare.

Osorio este, deci, omul încercat, cel ce a experimentat individual — dar poate şi ancestral, de la primii strămoşi fenicieni ce-au văzut pierind Alis Ubbo — moartea definitivă a oricărui trecut. Experienţa sa cea mai apropiată a decurs chiar cu propria soţie, Maria José. Deşi această femeie apare ca o fiinţă înzestrată cu reale calităţi fizice şi intelectuale, totuşi lumina cenuşie a perspectivei zilnice, familiale, îi anulează punctele de comunicare cu caracterul festiv, excepţional, al iubirii. Însuşirile pozitive — frumuseţea însăşi — i se află neutralizate de un gest al ei stereotip, legat de măruntele îndeletniciri casnice. Este interesant de reţinut că această imagine a monotoniei conjugale nu se revelează dintr-o dată ca atare, ci se insinuează la început ca un simplu accident neînsemnat, care apoi, printr-o repetare obsedantă, ajunge să se imprime difuz şi în conştiinţa lectorului.

Tot aşa de difuz şi de nelocalizat într-un punct al timpului dispare şi iubirea lui Osorio faţă de ea, dispariţie răsplătită poate cu reciprocitate din partea soţiei, totul căzînd într-un trecut fără amintiri. De fapt, începutul şi sfîrşitul ciclurilor naturale, ca şi ale sentimentelor, sînt cel mai adesea imperceп-

Scanned with OKEN Scanner

tibile. În ale sale *Pages de journal*, André Gide notează obiectul unei proprii dorinţe, niciodată realizate. Scriitorul a rîvnit anume să surprindă momentul precis cînd se sparg primăvara mugurii şi se avîntă frunzele dintr-înşii. A pîndit, ca atare, ani în şir să descopere şi să înregistreze această mişcare de ecloziune a naturii. Totul a fost, însă, zadarnic ; invariabil frunzele îi apăreau gata ieşite, fără ca el să fi surprins vreodată momentul deschidenii lor. Această ambiţie irealizabilă de a stabili un început de viaţă se vede aplicată de Osorio, cu aceeaşi lipsă de succes, la stabilirea unui început de moarte, în speţă a sentimentelor defuncte împărtăşite cu partenera conjugală. La un moment dat, el crede triumfător că a identificat cu exactitate acea clipă şi că cel dintîi semn de sfîrşit a venit din partea soţiei sale. Osorio îşi aminteşte precis de prima dată cînd, ieşind de-acasă şi întorcînd capul, n-a mai zărit-o pe ea la fereastră, făcîndu-i un semn de rămas bun. Dar certitudinea nu durează, fiindcă Maria José îi zdrobeşte satisfacţia acestei presupuse identificări. Este adevărat că ea n-a mai apărut la fereastră, însă numai după ce a surprins, pentru prima dată, că el dispare după colţ fără a mai întoarce capul s-o privească. Şi atunci, care să fie exact momentul ? Greu de presupus şi de stabilit.

Pe baza acestei triste experienţe a consumării, care se strecoară imperceptibilă, fără a putea fi, deci, interceptată şi oprită, şi care înscrie mereu cîte o treaptă a apropierii de moarte, Osorio se îndreaptă către Ana Isa. Înspăimîntat de repetata perspectivă a sfîrşitului, el urmăreşte să facă dintr-însa obiectul unei bucurii cît mai multă vreme potenţiale. Prin faptul că şi ea se relevă ca o fiinţă îndelung torturată de intuiţia propriei morţi, Osorio crede a-şi fi descoperit într-însa partenera ideală. Totuşi, obsesia aceluiaşi motiv nu înseamnă o identitate atît de perfectă încît să poată evita, la un moment dat, contratimpul. Fiind femeie, Ana Isa integrează şi îmbătrînirea în volumul morţii. Într-adevăr, deposedată de însuşi conţinutul raţiunii sale, viaţa încetează ca atare şi devine o simplă formalitate vegetativă, menită să mascheze destul de precar sfîrşitul, care s-a şi declarat. Amînarea indefinită a lui Osorio ar putea, deci, să o găsească bătrînă, şi atunci interpunerea acelei alte aşteptări, pe care o situează el între clipa de faţă şi moarte, se va spulbera de la sine, fără să fi înflorit vreodată. Cînd se va declara această iubire, va fi prea tîrziu. Din aceeaşi teamă a morţii, Osorio întîrzie, iar Ana Isa se grăbeşte.

Amîndouă aceste atitudini apar deopotrivă de anti-naturale. Iubirea presupune un proces firesc şi independent, care-şi alege singur momentul. Dînd curs liber acestui proces dintr-însul, omul nu poate, după propria sa voie, să-l încetinească sau să-l accelereze, aşa cum ar proceda cu un mecanism pe care-l conduce. Manevrată astfel, iubirea îşi pierde autonomia — şi, deci, elementul fericitor dintr-însa —, devenind un mijloc conştient, un antidot desperat împotriva fricii de moarte.

Augusto Abelaira este unul din cei mai mari pictori ai acestei agonii. Copleşitoarea acuitate cu care el surprinde atîtea momente ale stărilor de conştiinţă evocate, însoţindu-le cu cele mai lucide şi exacte reflecţii asupra lor, fac din această carte unul din cele mai pasionante itinerarii de sondare a tensiunii interioare. Întregul curs al romanului se desfăşoară sincopat în momente intensive, care se integrează totuşi într-un subjacent ansamblu de continuitate analitică.

Inteligenţa ascuţită, pasiunea reflecţiei, cultura rafinată şi mai cu seamă spiritul de actualitate al acestui încă tînăr om de geniu ne fac să întrevedem chiar de pe acum unele soluţii viitoare. Apariţia episodică, dar semnificativ localizată către sfîrşitul cărţii, a adolescenţilor Ernesto şi Gabriela, care se iubesc şi sînt totuşi gata să renunţe unul la altul dacă iubirea i-ar împiedica să săvîrşească ceva pentru binele şi progresul omenirii, aduce parcă o înviorare de dimineaţă proaspătă în întreaga atmosferă. Presimţirea unui încă naiv umanism regenerator se desface cu graţie tinerească de sub tutela spectrală a anticei Alis Ubbo.

Scanned with OKEN Scanner

„AL TREIZECILEA AN"

Există anumite curente, motive sau structuri, reprezentative pentru o generală atmosferă stilistică de epocă. Unele dintr-însele se înrădăcinează, însă, atît de puternic în cîte o literatură naţională, încît aceasta le poartă mai departe, cultivîndu-le şi cu mult după ce le-a trecut momentul. Aşa este, bunăoară, platonismul Renaşterii, care a cuprins, pentru acea vreme, întregul apus, dar în Anglia a devenit o expresie permanentă, dusă pînă în veacul nostru, bunăoară în romanul lui Charles Morgan. Acelaşi este cazul cu byronismul literaturii ruse, care, trecînd dincolo de Puşkin şi de Lermontov, merge pe o linie continuă mai departe, intră în veacul nostru şi pătrunde pînă şi la scriitorii sovietici cei mai tineri, de pildă la Axionov. La rîndul ei, literatura germană sau de limbă germană permanentizează şi ea un conţinut literar, de astă dată nu un curent sau o atitudine, ci o structură, aceea a prozei lirice de tip romantic sau pre-romantic. Ideea, care ne rememorează o întreagă asemenea serie, purtată continuu de aproape două veacuri, ni se află sugerată de o carte relativ recentă, intitulată *Al treizecilea an.*

Das dreissigste Jahr e o carte de proză apărută în 1961, a poetei Ingeborg Bachmann, o figură din cele mai reprezentative a ultimilor ani. Poeta îşi întipăreşte adesea lirismul interjecţional, exclamativ, şi în aceste scrieri de observaţie, pe care uneori le aşază chiar tipografic în formă de versuri.

Scanned with OKEN Scanner

Dar să vedem mai întîi cine este Ingeborg Bachmann, pentru a ne reîntoarce apoi la proza ei. Austriacă, poeta s-a născut la Klagenfurt, în 1926, făcînd, deci, parte din acea generaţie care, în Occident, şi-a trăit sfîrşitul copilăriei şi adolescenţa — vîrsta „marilor speranţe" — în zguduirea de foc a războiului. Anii următori, cu lipsurile, cu instabilitatea, cu frica atomică şi cu alte psihoze adiacente, au întregit conturul spiritual al acestor tineri. Sub asemenea auspicii adverse se dezvoltă şi Ingeborg Bachmann, pe care momentul deschiderii la viaţă o găseşte sceptică, nemulţumită, adînc dezgustată de lumea existentă, fără să atingă, însă, niciodată gradul de uscăciune şi dezabuzare al tinerilor scriitori dinlăuntrul diferitelor „noi valuri" ale Europei. Pe Bachmann o mai salvează un avînt vizionar, un fel de lirică speranţă care pune în ecuaţie „posibilul cu imposibilul", pentru a extinde, prin aceasta, „sfera posibilului". Asemenea trăsături contrastante, pe care se cristalizează o sumă de alte polarităţi derivate, se desprind din cele două volume de versuri care au consacrat-o — alături de Walter Höllerer — drept unul din numele de seamă ale liricii germane actuale: *Die gestundete Zeit* (*Timpul în ore* — 1953) şi *Anrufung des grossen Bären* (*Invocarea Ursei Mari* — 1956). Derutantă şi contradictorie, în fond complexă, ca şi realitatea în faţa căreia se vede pusă, Ingeborg Bachmann este pe rînd grandios uranică şi feminin intimistă, intransigent sceptică şi atinsă de o îndepărtată speranţă, ameninţătoare şi mîngîietoare, îngrozită şi temerară, suveran vizionară şi înduioşător dezarmată. Poeta arată că nimic nobil şi mare nu se poate făptui în realitatea trăită de ea, şi totuşi un resort ascuns dintr-însa îi insuflă încrederea unei regenerări. Contrastul dintre viziunea reală şi cea posibilă, ideală, dă liricii sale acea infinită gamă de tonuri, de la urletul de desperare în faţa neputinţei de realizare a omului, şi pînă la filtrarea esenţei poetice într-o muzică olimpiană, asemenea „apelor care cîntă" din propria ei poezie.

Pe turnul părăsit de ultimul străjer privesc liniştiţi, deasupra ruinelor timpului, „ochii bufniţei", pasărea Atenei, care, prin înţelepciune, domină dezastrul. Aceasta e pasărea favorită a poetei, chiar propriu-i simbol, ea însăşi fiind Atena „cu coiful de fum", învăluită în neguri şi împodobită cu penele vietăţii nootiluce, care *„wieder weiss was geschieht"* („iarăşi ştiu ce se întîmplă"; a se observa aci aliteraţia lui *w* ca o vibraţie de săgeată ce pătrunde necunoscutul). Ca şi pasărea nopţii, poeta

Scanned with OKEN Scanner

veghează şi vede în întuneric calea dreptăţii. Această vedere prin neguri, de care ea a fost totdeauna conştientă şi care se potoleşte dominatoare în *Anrufung des grossen Bären*, nu s-a prezentat, însă, totdeauna senină. În *Die gestundete Zeit* poeta se simte adesea contaminată de acea frică îmbolnăvitoare a unei părţi din lumea actuală, ceea ce o face să dezvolte imagini terifiante : „Vine un mare foc / un mare torent pe pământ, / fi-vom noi martori". Însăşi raţiunea titlului, *Die gestundete Zeit*, este legată de venirea unui timp numai de ore, vizibil la orizont, şi care va aduce zile cumplite.

Dar această Casandră nu se îndură totuşi să lase omenirea terorizată de întunecatele ei prevestiri. Alături de ele poeta pune cîntece de iubire, care, deşi nerealizată, ca tot ce încearcă ea, exprimă nu mai puţin o năzuinţă către triumful vieţii. Iar ceva mai tîrziu, titlul lui *Anrufung des grossen Bären* cuprinde un sens cu totul opus aceluia din primul volum, unde se aşteptau orele scadenţei fatale. Acum invocarea stelară din noul titlu închipuie un fond de linişte şi de speranţă, deasupra prăbuşirilor : „Coboară, Ursă Mare, miţoasă noapte, / jivină cu blană de nori şi cu ochi străvechi, / ochi de stele..." Aceşti *ochi de stele* anunţă liniştitii ochi ai bufniţei din cursul volumului, vederea pătrunzătoare şi calmă care ia locul vechii viziuni înfricoşate. Şi acum omenirea este tot ameninţată, dar nu inexorabil, iar poeta se oferă pe sine ca intercesoare, ca un fel de Ioana d'Arc a spiritului, menită să ducă corabia timpului prin gheţuri ; în virtutea aceleiaşi vederi în întuneric, ea îi va ţine cîrma, „pe care nimeni nu o mai ştie". Deşi prea vag şi doar aluziv exprimată, din tot lanţul de îndoieli, decepţii şi înfrîngeri, se înalţă totuşi acum o încredere, aceea în propriul său mesaj poetic, care va contribui să ducă omenirea la lumină.

Revenind la cartea de proză a lui Ingeborg, ne dăm seama că reapare, ca şi în versuri, aceeaşi luptă împotriva răului în lumea prezentă a mediului pe care ea îl cunoaşte şi în care trăieşte. Visul perfecţiunii se află sfărîmat în povestirea *Alles (Totul)*, intransigenţa morală este roasă şi dizolvată de societatea ambiantă în *Unter Mördern und Irren (Între criminali şi rătăciţi)*, credinţa în adevăr suferă un răsunător eşec în *Ein Wildermuth (Unul din neamul Wildermuth)*. Totuşi, la acest amar scepticism asupra prezentului se adaugă, ca şi în versuri, rezerva posibilului, ceea ce mărgineşte adesea decepţia cu un chenar de speranţă. Scena cosmică, amplu deschisă, din poezii

se închide acum între zidurile metropolei moderne, în încăperi particulare şi în cafenele vieneze, dar termenii conflictului rămîn aceiaşi, tratînd pretutindeni, chiar şi în travestiri masculine, prezenţa autoarei. Cuprinzînd în principiu aceeaşi privire, frămîntată de aceleaşi conflicte care-i însufleţesc şi versurile, cartea ei de proză este de fapt una de proză lirică, aşa cum ne-am format încă de la început convingerea. Unele coordonate mai precise, mai clare, mai analitice, cerute totuşi de proză, spre deosebire de concentrarea uneori hieratică a versului, fac ca această carte să ne apară mai explicită şi, deci, mai aptă pentru a o integra într-un fenomen general al timpului, propriu actualei atmosfere în care trăieşte o parte din generaţia tînără a Occidentului.

Pentru a releva mai contunat această atmosferă, ne-am gîndit s-o proiectăm pe fondul unei relaţii de contrast. Nu ştiu dacă s-a mai analizat vreodată deosebirea fundamentală de atitudine, am spune de *cosmoviziune* — pentru a traduce termenul german *Weltanschauung* — pe care, faţă de primul război, a provocat-o sfîrşitul celui de-al doilea război mondial. Ne referim, bineînţeles, tot la lumea occidentală. Primul război mondial a fost simţit retroactiv de cei ce au ieşit dintr-însul ca un eveniment-excepţie sau ca un eveniment-monstru, ce nu se va mai reitera ; ca şi în biologie — aşa s-a crezut —, la fel şi în istorie, cazurile de monştri poartă semnul caducităţii, iar exemplarele lor sînt izolate, excepţionale şi sortite extincţiei. A rezultat de aci conştiinţa eliberării definitive, care a dezlănţuit o apetenţă şi o sete de viaţă, cu încălcarea tuturor opreliştilor morale, proprie fostului bolnav scăpat dintr-o maladie mortală şi care trăieşte iluzia că nu va mai muri niciodată. Iată, însă, că al doilea război mondial, urmat aproape imediat de „războiul rece", a arătat, mai cu seamă celor tineri, că acest tip de flagel, crezut o simplă excrescenţă sau monstruozitate a istoriei, intră — cum ar fi spus Xenopol referitor la un alt soi de realitate decît cea istorică — în orînduirea *fenomenelor de repetiţie.* De aci o reacţiune cu totul opusă aceleia de după primul război mondial, şi anume conştiinţa sufocantă a ameninţării, a neputinţei de salvare din lanţul destructiv al evenimentelor, care a deschis calea dezabuzării, a simţului de inutilitate în faţa tuturor solicitărilor vieţii, a neîncrederii în orice iniţiativă. Tocmai pentru acest din urmă moment, Ingeborg

Scanned with OKEN Scanner

Bachmann în *Das dreissigste Jahr* se dovedeşte o exponentă desăvîrşită.

Ne-am permite valorificarea reflecţiilor noastre printr-o ilustrare. Am dori adică să urmărim acelaşi motiv — în speţă optica prin care se află privit un loc de distracţie — într-o carte scrisă după primul război mondial, şi apoi la Ingeborg. Pentru a fi corelaţia mai exactă, am ales primul exemplu tot din literatura germană, anume din romanul lui Gerhart Hauptmann, intitulat *Phantom* şi apărut în 1922. Scriitorul evocă — într-o altfel de tratare decît a lui Brecht din *Opera de trei parale*, scrisă tot pe atunci — atmosfera de aventură a unei lumi interlope, în goană după bani. Nu mai puţin, însă, omul acelei vremi, dotat cu un enorm apetit al bunăstării, ştie să absoarbă toate plăcerile şi farmecele de ordin sensibil ale vieţii. Iată cum vede el — tînărul de atunci —, în romanul lui Hauptmann, un loc de petrecere din Breslau : „Era o minunată noapte de vară sub foşnetul molcom al castanilor, în grădina luminată, însufleţită festiv de oameni veseli, şi unde răzbăteau singuratece ţipetele lebedelor din parcul oraşului. Într-una din grădinile apropiate, răsuna muzica, şi ariile ne ajungeau surdinizate la ureche". Iar mai departe : „Numai un orb sau un surdomut ar fi putut să ocolească o grădină cu bere din Breslau într-o noapte plină de zăduf. Că aci doară se învîrte lumea fetelor şi a legăturilor lor suspecte cu burghezimea, şi se văd amestecate într-o învălmăşeală bogat colorată vălurile văratice, în tonuri deschise, ale drăgălaşelor copile din familii burgheze, cu găteala şi cu luxul provocator al demimondului". Hauptmann cuprinde aci în cîteva rînduri toate motivele acelei unice „epopei a voluptăţii", cum numise odată Hugo von Hofmannsthal cartea *O mie şi una de nopţi* : motivul fericitor al grădinii răcoroase, al bucatelor şi băuturilor alese, al muzicii, al femeilor promiţătoare. Iar invocarea negativ-dispreţuitoare a deficienţilor senzorici, a *orbului* şi a *surdomutului*, arată corelativ că simţurile omului sînt toate disponibile pentru a intra în vîrtejul beat al unei existenţe încîntătoare.

Iată, însă, după patru decenii, cum este privit tot un local de petreceri, în speţă un bar nocturn din Viena, în bucata *Ein Schritt nach Gomorrha (Un pas către Gomora)* la Ingeborg Bachmann : „Iarăşi era totul roşu. Acum erau şi pereţii roşii, un roşu de iad, şi tot aşa şi scaunele, mesele, luminile, care, ca la stopurile de circulaţie, aşteptau schimbarea lor cu lumina

Scanned with OKEN Scanner

verde a dimineţii, şi acum voiau să ţină în loc noaptea, şi de asemenea şi pe oameni în noapte, în fum, în zgomot". Şi, mai departe, imaginea se află întregită printr-o senzaţie de prăbuşire apocaliptică : „Jur-împrejur se revărsau şi se înghesuiau dansatorii, alunecînd către masă ca de pe scîndurile unui vapor ce se scufundă, tropăiau pe podele, făcînd şi masa ameninţată să tropăie, ca şi cum ar fi vrut să cadă în adînc. Totul se clătina, fumega, transpira în lumina roşie. Totul se voia în adînc, înconjurat de zgomot, se voia mai adînc, lipsit de veselie tot mai în adînc". Asemenea momente, care trebuiau să treacă neobservate, ca orice fragment de timp destinat plăcerilor, aveau, dimpotrivă, ceva nesfîrşit, tărăgănat, propriu duratei subiective a torturii : minutele care nu se mai scurgeau, vinul care nu se mai isprăvea în pahare, parcă totul s-ar fi oprit în loc ; singura mişcare, cea vertical descendentă, de împotmolire, de cădere, de prăbuşire, venea ea însăşi în ajutorul opririi, al fixării, al încremenirii.

Am dat această ilustrare pentru a stabili deosebirea dintre fluxul şi refluxul faţă de viaţă, ce marchează epilogurile opuse ale celor două războaie mondiale, sub care raport cartea lui Bachmann apare reprezentativă pentru o întreagă mentalitate. Dar am mai dat ilustrarea, fiindcă ea rezumă şi oglindeşte în mic toate coordonatele cărţii şi chiar ale întregii concepţii şi opere bachmanniene. Aşa cum aci nu se poate realiza plăcerea vieţii, în alte părţi nu se pot realiza adevărul, dreptatea, iubirea. Totuşi, şi aci, ca şi în alte părţi, această lipsă de închegare, această prefacere a orice în cenuşă, se află situată numai pe teritoriul de timp al unei aşteptări ; este drept că aşteptarea se aşterne îndelungă, chinuitoare, aparent nesfîrşită, dar după ea trebuie să urmeze, ca în imaginea citată, lumina refrigerentă a zorilor, menită să pună capăt înăbuşitoarei nopţi.

Scanned with OKEN Scanner

RUBÉN DARIO

50 de ani de la moartea poetului

Spre deosebire de curentele literare majore, cele dominate de elementul formal au un alt mod de difuzare de la locul lor inițial de apariție. Clasicismul, romantismul, realismul, în aria extinderii lor, poartă în istoria literaturii pretutindeni aceleași numiri. Dimpotrivă, marinismul italian devine în Spania gongorism la adepții lui Gongora și conceptism la Quevedo, în Anglia, euphuism, în Franța, prețiozism. La fel se întîmplă și cu alte curente mai moderne, cum ar fi simbolismul francez. Este adevărat că la noi își păstrează numirea, dar în Germania el dă loc neoromantismului, în Anglia, estetismului, în țările de limbă spaniolă, „modernismului". Faptul relevă încă o dată lucrul știut că în artă — ca de altfel în orice altă activitate — forma prezintă un element cu mult mai variabil decît conținutul. Există cîteva sensuri fundamentale care pot îmbrăca o infinitate de forme. Cînd predomină conținutul la un curent literar, el rămîne peste tot același, bineînțeles cu obligatoriul indice de variație de la o țară la alta. Cînd predomină însă forma, ea capătă aspecte diferite, alcătuind ansambluri noi, care nu mai pot fi acoperite de numirea curentului inițial.

Și este explicabil să fie așa. O reluare identică sau numai similară de forme devine pastișă, poncif sau expresie epigonică. Aceleiași repetări însă de conținuturi i se dă posibilitatea să devină mereu creatoare. De aceea, revenind la simbolism, di-

Scanned with OKEN Scanner

fuzarea sa din Franţa în alte ţări a avut loc pe o cale apropiată de aceea pe care, la vremea sa, a avut-o marinismul italian. Din raţiunea aceloraşi exigenţe ale formei, adepţii străini ai curentului nu i-au putut prelua întocmai principiile, ci le-au conjugat şi cu unele manifestări mai vechi naţionale şi în care se descopereau, *avant la lettre,* trăsături comune simbolismului. În felul acesta, obţinîndu-se o valoare de actualitate prin sincronizarea cu un curent dominant al momentului, se salvează totodată şi originalitatea sau specificul creaţiei prin orientarea către forme locale mai vechi, privite în acord cu fenomenul modern, de unde a venit impulsul. Neoromantismul din Germania, declanşat tot de simbolismul francez, se autorizează deopotrivă de la romantismul german şi de la Hölderlin, aşa cum Wilde se situează pe linia prerafaeliţilor englezi, Kavafis pe aceea a unui rafinament oriental de tip sceptic alexandrin sau de ultim Bizanţ, D'Annunzio pe motive ale unui clasicism italic tîrziu.

Toate aceste preliminarii au fost amintite pentru a explica felul similar în care se integrează şi modernismul ţărilor de limbă spaniolă în literatura universală. Curentul ne solicită în momentul de faţă atenţia, fiindcă el îşi află iniţiatorul tocmai în Rubén Darío, marele poet nicaraguan, al cărui semicentenar de la moarte îl comemorăm. Stins din viaţă relativ tînăr, la 49 de ani, autorul *Azurului,* al *Prozelor profane,* al *Cîntecelor de viaţă şi speranţă* şi al *Cîntului rătăcitor* — primul poet latino-american cu răsunet mondial — a avut totuşi timp să desfăşoare toate strălucirile sale pe plan de imagini şi de versificaţie. Modernismul său, prin care el proclamă un „spirit nou" în poezie şi care a avut o posteritate atît de îmbelşugată în literaturile de limbă spaniolă, pleacă nu numai de la simbolism, ci şi de la parnasianism şi chiar de la procedeele formale ale lui Hugo. Asocierea punctului său de plecare cu aceste din urmă surse adaugă catifelatelor tonuri simboliste un accent amplu, răsunător şi violent colorat. Faptul îl situează într-un registru corespunzător celorlalţi poeţi străini influenţaţi de simbolism, făcîndu-l să se regăsească în materia unor vechi contribuţii naţionale.

Acele sunete de-o armonie puternică şi acele culori radiante de care am amintit întorc privirile poetului către Gongora şi

Scanned with OKEN Scanner

Quevedo, cu care prezintă afinităţi temperamentale, amplificate de tradiţie şi de limbă. Evocînd, bunăoară, graţia unei femei tinere, poetul vorbeşte de „clavirul rîsului ei". Desigur că stimulul către noutatea acestei asociaţii vine de la simbolism, mai cu seamă de la ciclul *Serbărilor galante* ale lui Verlaine, dar factura ei, manieristă şi totuşi izbitor ingenioasă, aminteşte de metaforele lui Gongora. De altfel, elogiind factorul de totdeauna al inovaţiei în poezie, Dario se gîndeşte în mod expres la formalismul baroc naţional. În prefaţa sa la *Cîntece de viaţă şi speranţă*, el deplînge spiritul rutinier şi lipsa iniţiativei de reînnoire la poeţii spanioli ai timpului şi vede ca un lucru ciudat că „pe acest pămînt al unui Gongora şi al unui Quevedo" poate domni o asemenea lipsă. Iniţiatorii gongorismului şi ai conceptismului sînt pentru Rubén Dario cei mai de seamă poeţi ai Spaniei, demni de a fi urmaţi în iniţiativele lor. De altfel, şi în prima poemă a acestei culegeri, unde el evocă retrospectiv propria sa personalitate ca om şi ca artist, lasă să se înţeleagă că simbolismul francez s-a aliat în arta sa cu spiritul lui Gongora : „Ca-n Gongora frumoasa Galatee, / Vrăjitu-m-a şi-a lui Verlaine marchiză". Acest spirit gongoric dezvăluie rădăcini atît de puternice la Dario, încît de multe ori apare şi direct, fără a mai fi trecut prin filtrul simbolist, aşa cum se desprinde, bunăoară, din imagini de acest tip : „Şi amfore de flăcări şi urne de-armonie" (*Lirica*, din *Cîntul rătăcitor*). Un asemenea hiperstil al barocului spaniol, cu imagismul său aprins, păstrează o rezervă permanentă, de unde se hrăneşte opera poetului.

La un motiv bine determinat al acestui imagism baroc ajunge Dario şi pe altă cale decît a Parnasului şi a lui Hugo, anume aceea a unui fel de panteism efuziv, exprimat în aspiraţia contopirii cu „totul", aşa cum ne arată, printre multe altele, poema *Iubesc, iubeşti*. O asemenea trăsătură constitutivă se concretizează stilistic în predilectul motiv mitologizant al barocului. Se ştie că figurile mitologice, împreună cu tot aparatul de afabulaţie şi ornamentică legat de ele, care au fost răspîndite prin acţiunea umanismului din Renaştere, ajung la o profuziune, nebănuită în atmosfera de supralicitare şi amplificare barocă. Comparaţia dintre proporţia relativ redusă a

reminiscențelor din mitologie la Petrarca și adevărata lor invazie la Gongora sau la alți poeți ai timpului își găsește, de fapt, corespondența și în alte arte, bunăoară în greaua broderie mitologizantă din decorul sculptat al edificiilor baroce față de cele ale Renașterii timpurii. Or, această puzderie de imagini mitologice, avînd acoperire în fondul constitutiv al panteismului său, dar stilistic aceleași ca în baroc, se dezvoltă și la Rubén Dario. Pe lîngă Amor, intră potopitor în poezia sa Venus (adesea cu numele de Cipris), Minerva, Pan, Diana, Jupiter, Baous, Aurora, Hercule, Leda, Muzele, contribuind toate laolaltă la crearea unei atmosfere apropiate de cea gongorică. Iată, deci, încă o dată, că — asemenea celorlalte expresii lirice derivate din simbolismul francez — modernismul iberic se conjugă și el într-o mare sinteză cu vechi manifestări ale tradiției culturale locale.

Pînă acum, Rubén Dario pare a se ataşa în mod obișnuit la un fenomen general, constatat în mai multe literaturi. Caracterul, însă, cu totul special al resurselor naționale la care el apelează, se va răsfrînge și asupra sa cu o notă distinctă față de reprezentanții corespunzătoarelor curente formaliste din Europa. Justificarea acestei afirmații ne trimite iarăși la Gongora, pe care, de astă dată, vom căuta să-l înțelegem mai riguros. Pe acest poet nu numai Rubén Dario, ci și alte glasuri autorizate îl proclamă drept cel mai mare sau, în orice caz, unul din cei mai mari lirici spanioli. Or, o asemenea calificare superlativă în ierarhia valorilor naționale, acordată unui poet care inițiază și reprezintă un curent formalist — un curent marcat de semnul declinului și al istovirii —, ne pune în față un caz din cele mai rare. Faptul are la bază o trăsătură fără echivalent a istoriei spaniole din acea vreme. El corespunde cazului iarăși aproape unic, cînd momentul de apogeu al unui popor — în speță *siglo de oro* spaniol — coincide și cu acela al iremediabilei sale decadențe. Suprapunerea piscului cu abisul — reală, dar absurdă în sensul unei formulări logice — și care determină prin paradoxul ei o derutantă complexitate pe planul mare al istoriei, se va reedita, cu același specific, și la unii reprezentanți de seamă ai artei din acel timp. Iar Gongora închipuie tocmai această parafrazare în artă a suprapunerii con-

semnate în aria istorică între apogeu şi perigeu ; faptul îi înscrie o valoare reprezentativă şi-i conferă un loc în literatura patriei sale de care nici unul din ceilalţi poeţi ai vremii nu s-au bucurat. Într-adevăr, nu există istorie literară care să-i poată privi ca atare, în literaturile respective, pe un Giambattista Marino sau pe un John Lyly.

Cu mult superior lor în complexitate, Gongora trece prin mai multe faze şi are în mesajul său mai multe aspecte, ca şi patria sa în acelaşi timp strălucită şi deschisă spre ruină, prima ca expansiune mondială, ultima ca soliditate statală. Acest din urmă termen al polarităţii Spaniei se oglindeşte în caracterul formal şi decadent al artei sale ; primul termen se reflectă în rolul său de exponent al unei puternice conştiinţe naţionale, aşa cum rezultă din a sa *Odă către Armada*. Turnul său de fildeş nu este atît de izolat ca al altor poeţi din aceeaşi categorie, încît să-l oprească de la comuniunea cu orgoliul naţional al poporului său. De altfel, ataşamentul — străin oricărui formalism estetic — faţă de pămîntul natal apare şi în acele *letrillas* din tinereţe, unde el cultivă spiritul poeziei populare. Faptul că în ansamblul activităţii sale artistice se întîlneşte aceeaşi complexitate polivalentă pe care o oferă paradoxul istoric al Spaniei de atunci, îl ridică pînă la cea mai înaltă forţă reprezentativă.

Peste secole, precedentul lui Gongora îşi va reitera paradoxalul joc de relaţii la Rubén Dario. Coordonatele Americii Latine şi ale Spaniei îşi schimbă poziţia în sens invers faţă de cele ale secolului de aur, dar duc la aceeaşi configuraţie complexă. Acum ultima treaptă de mizerie a acestor ţări se suprapune atît cu conştiinţa, cît şi cu perspectiva reală a unei strălucite dezvoltări istorice, ceea ce face iarăşi să se asocieze, în corespunzătoarea expresie artistică a momentului, formalismul decadent ca un filon vital din cele mai rezistente. Iar cel ce reflectă în lirica sa ansamblul acestor noi coordonate este tocmai Rubén Dario, care se înalţă astfel la aceeaşi forţă reprezentativă pe care o avusese odinioară Gongora.

Ca şi înaintaşul său, Dario, înnoitorul şi eterodoxul, promotorul unui curent formalist, este declarat în viaţă, şi chiar de cei mai implacabili aderenţi ai bunei tradiţii, ca Andrés

Gonzáles-Blanco, drept cel mai mare poet de limbă spaniolă al timpului ; în voluminoasa sa lucrare din 1910, care a servit drept preliminar la opera completă a poetului, publicată în acel an, Gonzáles-Blanco ilustrează versuri pe care le califică drept cele mai frumoase care s-au scris în acea limbă. Tot ca şi înaintaşul său, el trece prin mai multe faze şi se singularizează în acelaşi chip de contemporanii săi estetişti sau neoromantici din alte ţări, prin acordarea liniei sale cu sunete politice şi patriotice. Aceasta se întîmplă în ultima fază a creaţiei sale, cînd, fără a părăsi cultul formei şi al amploarei sonore, devine în artă exponent al popoarelor latino-americane ce-şi apără libertatea ameninţată. Faptul coresponde unei răsturnări de perspective, poetul rămînînd totuşi acelaşi sub raportul sincerităţii. Ni s-a transmis, în această privinţă, ca un document din cele mai reprezentative scurta sa prefaţă explicativă din 1905 la *Cîntecele de viaţă şi speranţă*. Dacă în aceste cînturi — declară el acolo — se află şi politică este fiindcă ea apare universală. Şi dacă întîlniţi versuri către un preşedinte e fiindcă ele sînt un „strigăt continental". Acest „strigăt continental" se adresează preşedintelui de atunci al Statelor Unite, Theodore Roosevelt, numit în poemă „invadatorul viitor". Politicii de agresiune („Crezi... că unde pui glontele, pui şi viitorul"), Dario îi răspunde simplu şi hotărît printr-un *Nu*, pentru ca apoi să evoce vibrant trecutele comori spirituale ale ameninţatei Americi Latine, cutremurată de uragane şi trăind din Iubire. Astfel, din turnul de fildeş care i-a adăpostit năzuinţele, Rubén Dario îşi face ieşirea în arenă.

Acestui sunet întins şi încordat, prin care poetul trăieşte şi exprimă reflexul de apărare al unui întreg continent („strigăt continental"), îi urmează imediat accente de încredere şi de optimism. În versurile rotunde, vaste, răsunătoare, care ating uneori optsprezece silabe, din *Salutul optimistului*, Dario vede renaşterea popoarelor de limbă spaniolă, inclusiv Spania însăşi, sub semnul glorios al străvechei latinităţi : „Spune-va cin' c-adormitele seve / Nu s-or trezi şi-n stejarul cu trunchiul gigantic, / Sub care-au fost storşi greii ugeri lupoaicei romane ?" Atunci — adaugă poetul în barocul său iberic — veţi vedea „răsăritul de soare-n triumful de lire". În sfîrşit, în poemul

Acolo departe, Dario se arată adînc ataşat de solul natal, amintindu-şi cu căldură şi nostalgie de peisajul şi pămîntul Nicaraguei sale. În sensul tradiţiei hispanice, elementul formal răspîndeşte şi la el raze atît de puternice încît ele se revarsă nu numai în ambianţa din afară, ci invadează şi interiorul, atingînd adesea conţinuturile cele mai adînci şi mai umane, în consonanţă cu năzuinţele popoarelor.

Dar precedentul lui Gongora, reapărut în cîmpul specific unei constelaţii istorice moderne, face ca, în istoria literaturilor, cazul lui Dario să devină mai important decît s-ar crede. El este primul precursor în veacul nostru al unui fenomen devenit general abia mai tîrziu pe planul conştiinţelor lirice. Ne gîndim la faptul, care n-a fost încă studiat decît pe cazuri parţiale, în legătură cu trecerea poeţilor formalişti, zguduiţi de mari evenimente istorice şi politice, pe terenul poeziei militante. Cazurile multiplelor descinderi din turnul de fildeş — cazul lui Aragon, al lui Eluard, al lui Becher, al lui Quasimodo, al lui Pablo Neruda şi Rafael Alberti, pentru a nu-i enumera decît pe cîţiva — alcătuiesc, după cum se vede, un fenomen universal, care va rămîne în istoria literară a veacului al XX-lea una din trăsăturile ei fundamentale. Or, cu mult primul precursor, care anunţă această trăsătură specifică a frămîntatului nostru secol, este Rubén Dario. El o ilustrează chiar din pragul veacului, din anul 1905, atît de important şi pentru alte evenimente istorice, anunţătoare ale marilor prefaceri ce vor veni. De aceea, putem spune, că asemenea lui Gongora, şi Rubén Dario se desprinde cu o fizionomie spirituală mai amplă din linia poeţilor echivalenţi ai altor ţări, vestind una din marile coordonate literare ale secolului.

Dar aşa cum aici vine cu un răsărit, pe alt plan această personalitate complexă reprezintă un apus — un apus ce-i drept grandios. El închipuie ultima şi cea mai bogată strălucire a versificaţiei regulate spaniole, nemailăsînd, în urma sa, decît trena luminoasă a rafinatului Juan Ramón Jiménez. În materie de ritmuri, de rime, de strofe, de imagini incandescente, strînse încă în canoanele euritmiei clasice, Rubén Dario a adus înnoiri extreme, a smuls toate posibilităţile limbii şi poeziei spaniole. Ca floarea de agav, care se deschide numai în anul

cînd planta moare, tot astfel, după o îndelungată vegetare, vechea poezie hispanică şi-a deschis floarea în splendorile de armonie ale acestui poet, armonie ce nu mai poate fi depăşită. Poezia de limbă spaniolă se va orienta de acum înainte mai mult către versul liber, pe care, de altfel, şi autorul *Cîntecelor de viaţă şi speranţă* începuse să-l cultive.

Marcarea unui mare sfîrşit şi, totodată, a unui mare început nu poate fi realizată decît de un poet din cei mai remarcabili. Faptul relevă că în acelaşi om sălăşluieşte, alături de darul finisajului ultim, şi acela al proaspetei iniţiative creatoare, care-şi deschide pentru prima dată calea spre viaţă. Strălucire de amurg, reînnoire fragedă de zori, iată tot ciclul diurn, intrat în coordonatele de viaţă şi de creaţie ale acestui poet.

Scanned with OKEN Scanner

FEMEIA ÎN TEATRUL LUI LORCA

Pe lîngă înscrierea ei în viziunea de spectacol, dramaturgia, sub raportul dependenţei sale de arta actorului, mai prezintă şi un alt specific. Această nouă trăsătură distinctivă se leagă de un anumit caracter limitativ. Pe cînd alţi artişti se află solicitaţi de domeniul integral al creaţiei, din care pot să aleagă orice elemente doresc, actorului i se refuză un acces atît de larg. Bariera interdictivă — aşa cum nu se întîmplă în cazul celorlalte arte, unde, bunăoară, sculptorul bărbat poate interpreta portretul unei femei şi viceversa — este dictată de sexul său, în limitele căruia interpretul scenic se vede obligat a se menţine. Numeroasele indicii din diferitele cercuri de cultură ale trecutului, cînd bărbaţii interpretau şi rolurile feminine, fiind expresii ale unor ingerinţe străine de natura artei actoriceşti, a trebuit cu timpul să cadă, persistînd numai în împrejurări izolate şi excepţionale. Pe de altă parte, drama, reprezentînd în esenţă datele unui conflict, presupune, mai mult decît alte genuri, noţiunea de *erou* ; iar prin durata redusă a spectacolului, care cere adesea o circumscriere şi un punct de convergenţă al conflictului într-o singură persoană, apare, iarăşi mai pronunţat decît în alte genuri, ideea de *erou principal*. Această idee atrage după sine, atît în opera dramatică, cît şi în corespunzătoarea demonstraţie scenică, predominarea unui sex — care absoarbe primul grad al atenţiei — asupra celuilalt. De aceea, prin dependenţa de caracterul limitativ — masculin sau feminin — al antei actorului şi prin relieful deosebit de

pronunţat al eroului principal — fie bărbat, fie femeie —, dramaturgia a conturat, mai precis decît alte genuri literare, două tipuri distincte ; există poeţi dramatici de factură virilă, dirijaţi să privească îndeosebi trăsăturile şi figurile bărbăteşti, cum ar fi Shakespeare sau Corneille, şi alţii înclinaţi să accentueze coordonatele feminine, ca Euripide sau Racine.

Garcia Lorca, unul din cei mai de seamă oameni de teatru ai veacului nostru, se integrează în acest din urmă tip dramaturgic. De aceea, în cadrul unui nou procedeu dramatic, el creează o variată portretistică feminină, care înscrie un moment decisiv în istoria genului.

Să plecăm de la cel mai cuprinzător ideal al său, de la femeia eroină socială şi naţională, ilustrată în *Mariana Pineda*, personaj dedicat unei interpretări a actriţei Margarita Xirgu. În teatrul tradiţional, personajele — inclusiv cele feminine — care se consacră unei fapte mari sînt îndeobşte aduse să-şi jertfească înclinaţiile şi slăbiciunile personale. Antigona lui Sofocle sau Fecioara din Orléans a lui Schiller renunţă la tot volumul lor afectiv individual spre a muri pentru o cauză nobilă. Această optare, în fond acest divorţ silit între facultăţile şi aspiraţiile omului, care s-a văzut practicat veacuri de-a rîndul de teatrul cu caracter eroic, este anulat de Mariana Pineda, fără a-şi scădea totuşi nici o trăsătură din intensitatea eroismului. La ea, iubirea pentru Don Pedro se asociază strîns cu ideea libertăţii. Respingerea acelei amputări interioare, pe care se întemeia tot patetismul sufletelor mari din teatrul tradiţional, schiţează coordonatele mai perfecte ale unui nou umanism. Dar totodată aşază femeia pe temeiuri mai veridice şi mai complete, scoţînd-o dintr-un vechi şi nedrept cerc de înţelegere, care greva asupra ei în dramaturgie. În cazurile cele mai reprezentative, făptura feminină rămînea sau sclava pasiunilor distrugătoare sau, cînd devenea puntătoarea unei acţiuni exemplare, îşi alunga ingerinţele de ordin afectiv, fiind construită după canonul personajelor eroice masculine. Spre deosebire de toate aceste cunoscute exemplare dramatice, Mariana Pineda se prezintă şi ca erou integral şi ca femeie integrală, dovedind astfel că nu există incompatibilitate între eroism şi natura autentică feminină.

Iată două fragmente de replici, cu totul antagonice, pronunţate la scurt interval de acelaşi personaj : „Ca pururi, Libertate, lumina-ţi să nu moară, / mă dărui eu cu totul“ şi apoi

„cum, inimă, în mine porunci dai cînd eu nu vreau ?“ Pe cînd prima replică exprimă cea mai hotărîtă voinţă de jertfă, a doua, dimpotrivă, trădează un violent impuls pasional asupra căruia personajul nu mai e stăpîn. Cele două replici ilustrate, care, în vechea dramaturgie, s-ar fi situat pe o poziţie de rivalitate între pornirile uneia şi aceleiaşi persoane, săpînd prăpastia dilemei, la Mariana Pineda se aliază şi se îmbină. Această concordie integratoare a funcţiunilor lăuntrice omeneşti, care se armonizează şi se contopesc în unitatea psihică şi morală a unui personaj feminin, se numără printre contribuţiile geniale ale lui Lorca. Ba, mai mult, voinţa eroică şi obsesia de ordin afectiv nu numai că nu-şi dispută dreptul la existenţă, dar se şi atrag întreolaltă ca forţe purtate de un resort omogen. În această privinţă, Mariana Pineda, ca şi ultimul Don Quijote, îşi întreţine intenţionat iluzia, în speţă iluzia dragostei, deoarece, lipsită de iubirea nedemnului ei partener, ea nu se simte destul de înarmată pentru a se dărui prin sacrificiu ideii de libertate. Lorca a reuşit să creeze un personaj eroic şi în acelaşi timp o femeie autentică — gingaşă, impresionabilă, emotivă — numai fiindcă a ştiut să apeleze, ca în toate piesele sale şi în toată opera sa, la realităţile naţionale. În lumea iberică, tradiţională şi prezent vie, care a dirijat orientarea poetului, devine realitate aproape curentă ceea ce în alte părţi se circumscrie la cazurile „extraordinare“. Într-adevăr, tradiţia şi istoria Spaniei au marcat cele mai frecvente cazuri de eroism feminin ; ele pot fi ilustrate de la celebra Maria Pacheco, care în 1521 a condus revolta aşa-numiţilor *comuneros* împotriva lui Carol Cvintul, şi pînă la anonima ţărancă de care aminteşte Tarlé în monografia sa despre *Napoleon* şi care a consumat conştient alimente otrăvite împreună cu copiii ei ca să-i îndemne şi pe invadatorii francezi să o imite şi să moară o dată cu ea. Frecvenţa eroismului feminin în Spania a determinat astfel o intuiţie directă a faptului, iar nu o construcţie preconceptă, care, în necunoştinţă de cauză, atribuie femeii „tari“ trăsăturile bărbatului. Se valorifică aci unul din cazurile cînd iniţierea temeinică în realităţile naţionale îmbogăţeşte aria universală a artei şi-i sporeşte patrimoniul umanist.

În alte drame, aflîndu-se tot pe o poziţie de luptă, femeia îşi apără, de astă dată, dreptul la viaţă într-un mediu familiar sinistru şi întunecat, care o oprimă. Luptînd în numele ingerinţelor sale vitale, ea îşi armonizează iarăşi toate forţele pro-

pulsive laolaltă, respingînd orice renunţare şi înjumătăţire. Constatarea faptului ne cere să evităm vreo eventuală confuzie sau falsă raportare. Astfel, arbitrul propriilor înclinaţii, în cadrul unei promovări a „sentimentului", se vede revendicat şi de vechea dramă burgheză, care luptă împotriva prejudecăţilor sociale. Dar aci este vorba de o pornire supusă normei, de un sentiment raţionalizat şi moralizant, sprijinit pe silogismele dreptului natural, care urmăreşte să submineze absurdităţile şi convenienţele dreptului pozitiv în vigoare, privit ca o forţă imorală şi tiranică. Eroinele lui Lorca, bunăoară cele din *Nunta însîngerată* sau din *Casa Bernardei Alba*, nu-şi raţionalizează sentimentele, nu se războiesc în numele unei noi morale, pe care să şi-o apere în dispute logice, ca Luise Müller din *Kabale und Liebe*, ci ele luptă în numele vieţii însăşi, fără a-şi mai improviza vreo instanţă emanatoare de norme.

Forţele obscure, atracţiile inexorabile, care acţionează într-însele şi care adesea, în teatrul vechi, au fost desemnate, la femeie, ca germeni ai distrugerii, ai pasivităţii malefice şi ai dizolvării, devin la Lorca factori pozitivi, vehicule de axare a persoanelor pe orbita lor firească — aceea a vieţii. Bunăoară, Logodnica, din *Nunta însîngerată*, ce-şi părăseşte nunta dictată de convenienţe economice între părinţi şi fuge cu acela către care se vede împinsă de înclinaţia ei firească, nu face acest lucru sprijinită de vreun principiu, ci numai fiindcă viaţa însăşi, în ciuda voinţei sale, n-o lasă să facă altfel. Această fiinţă, îndreptăţită în gestul ei de către Lorca, relevă paradoxal unele manifestări pe care le întîlnim numai în registrul demoniac al personajelor feminine din dramaturgia lui Kleist, personaje pecetluite de un formidabil dezechilibru pasional şi mînate în actele lor de forţe inconştiente, somnambulice. Iată la ea, ca şi în *Penthesilea* kleisteană, acea iubire devoratoare, care merge pînă la ură şi pînă la pornirea de a-şi nimici propriul obiect : „Mîinile-astea, date ţie, / care cînd te-arăţi ar vrea / creanga vînei să-ţi sfîşie, / sîngele ce cîntă-n ea" (Trad. T. Balş). Iar alteori, tot ca la Kleist, cel din *Käthchen von Heilbronn*, dragostea neintenţionată şi nedorită capătă caracterul unei oarbe supuneri involuntare, de transă hipnotică : „Ay, ce nebunie ! Nu vreau / să-ţi împart nici pat, nici masă ! / Şi nu-i clipă-n zi rămasă / să nu vreau să fiu cu tine. / Că m-atragi şi vin, vezi bine, / să mă-ntorc îmi spui şi sînt / umbra ta, şi-ţi sînt supusă / ca un fir de iarbă-n vînt". (Trad. T. Balş.) Dar

această pasiune iraţională — faptul fusese, de altfel, întrezărit şi la Mariana Pineda — nu dezvoltă, în sensul lui Kleist, o reală pornire a dizolvării, o vijelie anarhică şi nimicitoare, ci este doar expresia, îndelung contrariată de impedimentele conformismului familiar, a unui uriaş potenţial pasional, a chemării sîngelui, care, revendicîndu-se pe sine, revendică totodată şi ieşirea din cercul constrîngător al formalelor convenienţe sociale.

Iată, deci, cum înclinaţiile adînc personale, chiar în forma celor mai pătimaşe tumulturi, nu mai constituiesc în dramaturgie ponderea gravitaţională cu care trebuie să lupte ideea, ci devin aliate ale ideii. Iar, pe de altă parte, acest factor pasional nu mai încearcă obligaţia de-a se raţionaliza — edulcorîndu-se printr-o armătură morală, ca în drama burgheză —, spre a deveni pozitiv, ci acţionează ca atare în pura sa violenţă primară. Este încă una din raţiunile integratoare, aplicate de Lorca la personajele sale feminine, prin care se depăşeşte tradiţionala înjumătăţire a eroului tragic.

Studiul femeii îşi atinge expresia culminantă în *Casa Bernardei Alba*, pe care o considerăm drept una din marile capodopere ale întregului teatru universal. Însăşi factura ciudată a dramei indică aplicarea intensă a poetului pentru a studia fenomenul feminin. Piese teatrale în care apar pe scenă numai persoane de acelaşi sex s-au înregistrat frecvent în dramaturgia modernă, dar ele se reduc la dimensiunile unor bucăţi scurte, cu doi sau trei interpreţi. *Casa Bernardei Alba* înfăţişează însă o tragedie amplă, unde intervin nu mai puţin de cincisprezece personaje active, toate feminine, pe lîngă o figuraţie imensă, de asemenea feminină fără excepţie. Prin aceasta, drama împrumută un aer straniu, de parafrazare profană a anumitor ritualuri ezoterice din antichitate, a Thesmophoriilor sau a misterelor lui Isis, unde se interzicea cu desăvîrşire accesul bărbaţilor. În cazul de faţă, numai autorul singur profanează — dacă mai poate fi vorba de profanare — tainele acestui sanctuar infernal în care zeitatea — transcendentă zidurilor — este *bărbatul*, către care se îndreaptă obsesiile, rivalităţile, urile, pîndele, bănuielile nefericitelor fiice ale Bernardei Alba.

Atmosfera, magistral evocată, acţionează grea, sufocantă, gemînd densă sub o presiune uriaşă ; aburii sîngelui nepotolit se condensează în nori zăpuşitori, de furtună. „Vezi ce tăcere ?“, spune, la un moment dat unul din personaje, „cu toate

astea, în fiecare odaie e cîte-o furtună"... Aceea care face să se spargă şi să şuiere viforul, care se răzvrăteşte împotriva asupritoarei şi dementei recluziuni, dictate, sub pretextul unui doliu, de cumplita Bernarda Alba, este fiica mezină a acesteia, Adela, care cere şi îşi ia singură dreptul la viaţă. Dar nici ea nu-şi ascunde pornirile în dosul unui principiu, al unei formule de justiţie raţională, ci este doar purtătoarea unei fatalităţi a realului, a ordinii vieţii. „Nimeni n-are să poată opri ceea ce trebuie să se întîmple", spune Adela. Iar ceea ce „trebuia să se întîmple" vine, ca şi la celelalte alcătuiri feminine ale lui Lorca, din nişte adîncuri neexplicate, care iau forma fascinaţiei, în speţă a unei forţe vampirice, de absorbţie viscerală. „Cînd mă uit în ochii lui, parcă-i beau, încet, sîngele", îşi descrie acelaşi personaj starea de adoraţie teofagă în faţa bărbatului-zeu. Această exaltare ar tinde, desigur, să se echilibreze pe un făgaş firesc, odată ieşită din exasperarea produsă de interdicţie. Dar o asemenea canalizare către reacţiunile naturale nu se va întîmpla. Ca şi Logodnica din *Nunta însîngerată,* şi Adela va fi răpusă de îndărătnicile voinţe tiranice, încordate să suspende ordinea firească a vieţii.

Trăsăturile amintite îl despart fundamental pe Lorca de alţi autori contemporani, care ilustrează ca şi ei specia feminină a dramaturgiei. Printre aceştia, un Anouilh face adesea ca femeile sale să-şi făurească singure o dramă dincolo de exigenţele stricte ale situaţiei, devenind, astfel, aderente ale „actului gratuit". Ca în cazul Antigonei, asemenea personaje vor să-şi manifeste arbitrar puterea de hotărîre şi independenţa voinţei, fără ca reacţiunea lor combativă să fie declanşată de presiunea vreunei forţe constrîngătoare, lăuntrice sau din afară. Spre deosebire de femeile lui Anouilh, alcătuirile feminine ale lui Lorca răspund numai celei mai reale şi mai desperate necesităţi, care le silesc adesea să devină eroinele unui „scandal social". Şi aci poetul se orientează temeinic în realităţile patriei sale, unde femeia a alcătuit totdeauna o categorie mai asuprită decît în Franţa sau în alte ţări. Aşa se explică, încă în cadrul celor mai timpurii creaţii literare din Spania, motivul femeii răzvrătite, ce se compensează prin acelaşi „scandal social", care îmbracă uneori forme cu totul neaşteptate. Una din străvechile mărturii, în această privinţă, este vestitul *romance* medieval despre Doña Urraca, fiică de rege al Castiliei, care, revoltată de nedreptatea părintească, fuge în lume şi se prosti-

Scanned with OKEN Scanner

tuează. Trebuie semnalat că mai tîrziu, un scriitor din afara Spaniei, francezul Barbey d'Aurévilly, dezvoltă — transpusă în contemporaneitate — o temă absolut similară, anume într-una din *Demonicele* sale, aleasă a fi, poate cu un anumit tîlc, tot o mare aristocrată spaniolă. Frîngerea lanţurilor şi refugiul în aventură din partea femeii prezintă şi în Renaştere o temă favorită a literaturii iberice, de la *Pícara Justina*, romanul picaresc al lui López de Úbeda, şi pînă la tovarăşele decente ale acestui personaj, aflătoare în comediile lui Lope de Vega, o Doña Maria din *Fata cu ulciorul* sau o Rosarda din *Cel mai mare judecător*. Lorca imprimă o sensibilitate modernă şi aplică o tratare cu totul nouă acestui motiv atît de frecvent în creaţiile literare ale patriei sale.

Poetul a culeş din folclorul, din poezia, din istoria şi din viaţa ţării toate aspectele şi toate treptele situaţiilor dramatice ale femeii. Pînă la revolta hotărîtă, care nu ezită să stîrnească „scandalul social", mai există, însă, şi alte trepte. Una din ele este aceea a *capriciului*, însuşire asociată de nenumărate ori cu portretul caracterologic al femeii spaniole. Este îndeajuns să ne amintim de Diana din *Cîinele grădinarului* sau de cealaltă Diană din *El desden con el desden (Dispreţ pentru dispreţ)*, geniala satiră dramatică a lui Agustin Moreto, şi de toate acele *Melindrosas* din comedia veche. Nu o putem uita nici pe fictiva Casildea de Vandalia, iubita tot atît de fictivului Cavaler al Oglindzilor din *Don Quijote*, care relevă o potenţare satirică, în registru imaginar şi grotesc, a capriciului feminin. O asemenea trăsătură, legată de Spania, s-a făcut pretutindeni cunoscută, după cum dovedesc atîţia scriitori străini, îndeosebi în veacul trecut ; acum capriciul femeii spaniole ajunge să coboare pînă la vulgarizarea clişeului, ca în *La femme et le pantin* a lui Pierre Louïs sau în romanele lui Alphonse Daudet.

Constatările de mai sus, care circumscriu existenţa unui fenomen real, necesită desigur o explicaţie. Din nefericire, capriciul a fost studiat numai în psihologie şi destul de puţin şi în acest domeniu. Iată, însă, că unele din personajele mai vechi ale literaturii spaniole — amintita Diană din *Cîinele grădinarului*, de pildă — ne oferă, aplicată la profilul femeii, cheia socială a acestui fenomen, care i-a îndemnat şi pe atîţia scriitori străini să ilustreze proverbialul capriciu feminin iberic. În Spania, unde am văzut că, mai mult decît în alte ţări, femeia se izbeşte de atîtea bariere constrîngătoare, pe lîngă răzvrătirea

hotărîtă, pe care am semnalat-o în discutatele drame ale lui Lorca, se mai adoptă şi o altă atitudine — o atitudine ezitantă, oscilatorie între revoltă şi conformism. Ezitarea între extreme — neputinţa fixării la un punct de vedere — poate genera sau o inhibiţie totală a acţiunii, ca la naturile reflexive (Hamlet), sau o acţiune violent inconsecventă, adică o alternare dezordonată de manifestări contradictorii, ca la firile mai impulsive, mai puţin evoluate şi, deci, mai puţin apte unei îndelungi frămîntări a minţii. Această din urmă formă de manifestare nu este altceva decît capriciul, dezvoltat atît de amplu la femeia spaniolă prin pendularea sa între conformismul care o apasă, dar de care o mai leagă încă prejudecăţile, şi tendinţa de-a ieşi dintr-însul printr-un act de revoltă.

Atît de puternic înrădăcinat în realităţile patriei sale, Garcia Lorca nu putea să nu atingă şi acest aspect în galeria portretelor sale dramatice feminine, lucru pe care-l face în încîntătoarea sa *Pantofăreasă năzdrăvană*. Spre deosebire, însă, de tot ceea ce s-a scris pînă acum, el pătrunde, explică şi reabilitează capriciul femeii spaniole, mai cu seamă al aceleia din popor, pe care o înalţă la treapta de personificare a propriei sale închipuiri poetice. Este deosebit de relevant, în această privinţă, *Prologul* pe care-l scrie el vestitei sale *farse cumplite*. „Pretutindeni în piesă, spune Lorca, asemenea unei făpturi de basm, trăieşte închipuirea poetică a autorului, îmbrăcată în straie de pantofăreasă, de femeie simplă...“ Iar ceva mai departe, înaintează cu explicaţia : „...pantofăreasa mea o să-i pară (publicului) cam sălbatică şi rea de gură, fiindcă dînsa luptă necontenit : luptă cu realitatea care o înconjoară, luptă cu fantezia cînd aceasta devine realitate vizibilă“. Iată deci că frămîntarea dramatică a elaborării lui Lorca, gravitarea sa între *realitate* şi *fantezie* îşi identifică corespondenţele cu amintita oscilare a femeii spaniole între extreme, între realitatea conformistă şi avîntul revoltei, oscilare ce-i generază capriciul. Dar reabilitarea ei mai are loc şi pe altă cale. Deşi „sălbatică şi rea de gură“, tînăra femeie, trecînd prin toate încercările, nu-şi încalcă niciodată onestitatea. *Pantofăreasa năzdrăvană* prezintă, astfel, una din cele mai înţelegătoare, mai profunde şi mai generoase tratări de care s-a bucurat motivul capriciului feminin în literatura universală.

Un caz cu totul special prezintă *Yerma* — dacă nu sub raportul conflictului, cel puţin sub acela al motivului. Din

unghiul primei perspective, piesa se ataşează la restul operei sale dramatice. Este vorba tot de o luptă desperată a femeii cu un obstacol, cu un zid care i se înalţă implacabil în faţă. Dar, de astă dată, obiectivul care o solicită nu mai este, în primul rînd, *libertatea*. Poetul invocă acum altceva, menit să promoveze femeia la demnitatea generatoare a unei *Magna Mater*, la însuşi principiul viu al comunităţii umane. Prin vocea Yermei vorbeşte umanitatea viguroasă, care luptă împotriva propriilor ei laturi de specie obosită şi nu vrea să se stingă.

Deşi aci nu mai apare ca obiectiv propriu-zis ideea de libertate, noi nu vedem totuşi *Yerma* mai puţin ataşată decît celelalte piese ale sale de un fundament social şi naţional ca şi restul operei dramatice lorchiene ; credem că şi această lucrare trebuie înţeleasă pe baza unor antecedente specific spaniole. De astă dată ne adresăm, ca raţiune explicativă, sectorului demografic. Pe cînd celelalte ţări europene — şi nu numai europene — au crescut continuu de cîteva secole, unele trecînd peste înzecirea populaţiei, patria lui Lorca a înscris o cale diametral opusă acestui proces ascendent. Spania, care în Eevul Mediu număra patruzeci de milioane de locuitori, a început din veacul al XVII-lea să scadă vertiginos, coborînd, la un moment dat, în veacul al XVIII-lea, la şase milioane de oameni. Abia o dată cu secolul trecut începe să se înregistreze iarăşi, mai lent decît în alte părţi, o creştere a populaţiei. Spania este, deci, singura ţară europeană care, în această perioadă de obştească înflorire demografică, s-a văzut ameninţată cu extincţia totală. De aceea, vocea Yermei nu ne răsună poate numai ca a ei, ci ca a unui întreg popor ce a avut în faţă spectrul împuţinării treptate a propriei fiinţe pînă aproape de atingerea pragului fatal. Unele cuvinte ale eroinei confirmă din plin această ipoteză : „E mult mai bine să plîngi pentru o fiinţă vie care te înjunghie decît pentru o nălucire...“ (trad. Andrei Ionescu.) Eliminarea principiului selectiv din ideea reproducerii şi preocuparea numai ca ea *să existe* nu poate încolţi decît într-un mediu trecut prin eventualitatea sinistră a pustiului uman.

De aceea, surprindem în trăsăturile Yermei unul din marile paradoxe ale dramaturgiei lui Lorca. Celelalte femei ale sale, chiar în mijlocul iniţiativei sau al actului eroic, îşi păstrează intact caracterul feminin. Yerma este singura femeie virilă a lui Lorca şi totodată singura care are în vedere cel mai feminin obiectiv cu putinţă — *maternitatea*, exaltată pînă la un ne-

întrecut lirism visceral. Ea se simte atît de acaparată de acest ideal al său, încît îl face să atingă acea intensitate care, în vechea dramă spaniolă, pătrundea numai personajele masculine, în latura onoarei conjugale. Ca şi acolo, adversarul onoarei sale — în speţă, propriul soţ — este ucis. Acest gest radical — inexistent la personajele feminine din celelalte piese — indică şi gradul de urgenţă al noului obiectiv. Lupta pentru obţinerea *libertăţii* se schimbă acum în luptă pentru obţinerea însăşi a *existenţei continuate*.

Privind unele trăsături, poate mai acuzate la femeia spaniolă, Lorca pătrunde tocmai prin aceasta caracterele permanente ale femeii de pretutindeni. Contribuţia sa esenţială poate fi, însă, apreciată într-o adevărată revoluţie sub unghiul de privire al personajului feminin în dramă. Printr-o superioară pătrundere a fenomenului, el prinde raţiunile formelor de dezechilibru, de impulsivitate nereflectată, de rebelă încătuşare pasională, care întregeau toată reţeaua alcătuirii negative a femeii în teatrul tradiţional. Dar luminarea fenomenului îl şi desferecă din înfundătura sa anti-socială şi îl promovează ca factor pozitiv în calea constructivă a vieţii, în lupta pentru libertate. Ca şi zeiţa Atena, mărinimosul Garcia Lorca, acordîndu-le dreptul ce li se cuvine, a preschimbat Eryniile în Eumenide.

Scanned with OKEN Scanner

EUGENIO MONTALE

Laurul italic, care a încins creştetul lui Petrarca pe Capitoliu, îşi întinde acum umbra asupra a două venerabile frunţi: una întregeşte chipul lui Giuseppe Ungaretti, cealaltă a lui Eugenio Montale. Evocarea acestuia din urmă — ceva mai puţin bătrîn decît primul — poate coincide şi cu gestul unei comemorări, prilejuită de împlinirea celor şaptezeci de ani ai săi. Montale nu-şi are obîrşia într-una din părţile dulci ale Italiei, ci mai curînd într-una sărată şi amară, anume coasta ligură. Această regiune nici nu a dat pînă acum poeţi sau alţi artişti de seamă (cu excepţia lui Paganini), aşa cum au dat colinele toscane, golful napoletan, ţinuturile lacurilor alpine sau laguna veneţiană. Pămîntul Liguriei a zămislit mai degrabă oameni aspri, de acţiune, ca aceia din familia Doria, de unde s-au ridicat generaţii întregi de dogi ai vechii republici genoveze. Faptul se răsfrînge şi în poezia lui Montale, care îşi află sensul, după observaţia lui Franco Fortini, „în peisajele cele mai severe ale coastei ligure[1]". Şi cu toată această notă nouă pe care o aduce, opera sa nu poate fi înţeleasă fără întregul context al istoriei literare italiene, după cum, în perspectiva unei alte dimensiuni, ea nu poate fi înţeleasă fără întregul complex de valori al liricii contemporane de pretutindeni.

[1] Toate citatele din Fortini sînt luate din *Ecrivains contemporains*, Paris, Mazenod, 1965, p. 260—263.

Scanned with OKEN Scanner

Biografia lui Montale este, ca şi opera sa, lipsită de elemente spectaculoase. S-a născut la Genova în ziua de 12 octombrie 1896. După studiile urmate în acel oraş, a fost încorporat ca ofiţer în primul război mondial. Pe de o parte, temperamentul său meditativ, iar pe de altă parte, convingerile sale antifasciste îl fac, între 1928 şi 1948, să trăiască retras la Florenţa. Aci ocupă funcţia de director al vestitului Cabinet Ştiinţific-Literar „Vieusseux", care numărase, printre vechii săi frecventatori, şi pe Stendhal. Din 1948 se stabileşte la Milano, ca gazetar la ziarul *Corriere della sera*. În tot acest timp a întreprins şi cîteva călătorii în străinătate, care îşi vor găsi răsunetul într-unele din piesele sale lirice. Primul său volum de versuri, *Oase de sepie (Ossi di seppia)*, datează din 1925. Urmează pe rînd *Casa vameşilor şi alte versuri (La casa dei doganieri e altri versi* — 1932), *Prilejurile (Le occasioni* — 1939), *Finister (Finisterre* — 1943) şi *Furtuna şi altele (La Bufera e altro* — 1956).

Are şi două lucrări de eseuri, *Omagiu către Svevo (Omaggio a Svevo* — 1925) şi *Fluture de Dinard (Farfalla di Dinard* — 1956).

Să încercăm a-i privi opera plecînd de la partea cea mai din afară, adică de la aspectul cantitativ. Toate volumele sale de versuri ar alcătui, cu materialul strict comasat, cam 350 de pagini, scrise toate într-un interval de aproape patru decenii. Pentru a desprinde şi reversul calitativ al acestei creaţii reduse ca extindere, folosim primul prilej de-a raporta opera sa la întregul context al istoriei literare italiene. Sub raportul debitului productiv, spiritul italic prezintă cea mai curioasă concomitenţă a unui adevărat torent senzitiv, aflător într-o vînă bogată şi generoasă de creaţie, cu expresia unei ultra-severe inhibări şi concentrări. De aci, în tot decursul ei, cultura italiană se află acompaniată de un anumit contrast, care nu poate scăpa ochiului mai atent. Este contrastul dintre tot ce constituie o directă solicitare senzorială — lumină, culoare, sunet — şi ideea închisă în cuvînt ; dintre fecunditatea, adesea prodigioasă, a pictorilor, a muzicienilor sau, mai recent, a cineaştilor ei, şi restrîngerea — aproape restricţia — cantitativă a literaţilor respectivi, începînd chiar cu Dante, de la care excludem lucrările extraliterare. Dacă vreo cîţiva scriitori, printre care

Scanned with OKEN Scanner

un Boccaccio, un Tasso, un Goldoni, au şi ei o operă vastă, nu-i mai puţin adevărat că nici o altă literatură modernă nu numără atîtea nume celebre întemeiate pe o activitate creatoare redusă, cum numără cea italiană. Aci se luptă spiritul italic să dea cea mai laborioasă şi cea mai ambiţioasă concentrare a lucrului desăvîrşit. Este în această trăsătură o moştenire umanistă de la latini, a căror literatură, faţă de cea greacă, prezintă un spor de rigoare şi de disciplină artistică, dar un minus de fecunditate şi de facondă.

Un asemenea spirit de concentrare latină a înfruntat în Italia pînă şi curentele cele mai prolifice şi torenţiale, cum ar fi romantismul. Exemplul „romanticului" Leopardi, puţin fecund şi apetent de perfecţiune, rămîne unul din cele mai concludente. Cu atît mai adaptată va deveni această structură riguroasă la o poezie lucidă, distilată, subtilă, condensată în esenţe, ca aceea a veacului nostru. Or Montale aduce tocmai contribuţia vechii virtuţi literare latine la tipul poetic contemporan, căruia în mod fals i s-a spus ermetic. De aceea, în opera sa nu vom întîlni contorsiuni de fraze, monştri lexicali sau asociaţii insolite şi obscure, ca în atîtea aspecte ale specificului lirism în care se integrează. Acelaşi fond de sensuri şi de frămîntări adînci, trecute prin reflecţie, va ajunge la o identică configuraţie stilistică doar printr-un proces de concentrare extremă a vechiului limbaj clasic.

Sub unghiul clasicismului său s-au stabilit filiaţii care merg pînă la Petrarca şi pînă la Renaşterea italiană sau cea franceză, de unde ar fi luat ceva din spiritul criptic-intelectualist a lui Maurice Scève. Însă cea mai apropiată în timp şi totodată cea mai directă revendicare istoric-literară a sa invocă numele lui Leopardi. Spre a degreva de orice echivoc această afinitate, care ar face să se bănuie, tocmai la acest inovator prin excelenţă, o propensiune pentru vetust, în speţă pentru un romantism perimat, incompatibil cu noile exigenţe ale veacului nostru, urmează să vedem mai întîi cît de „romantic" era Leopardi însuşi. Momentul discuţiei ne îndeamnă să folosim o caracterizare magistrală făcută de Benedetto Croce părţii perene, cu adevărat valabile, din opera leopardiană. Am putea spune că nici Croce însuşi n-a bănuit vreodată valoarea propriei sale de-

Scanned with OKEN Scanner

finiţii, care, fără voia sa, îl cuprinde nu numai pe Leopardi, ci tot ce este esenţial în Italia contemporană — inclusiv şi *avant la lettre* neorealismul literar şi cel cinematografic. Iată observaţia crociană : „Efectul e cu atît mai puternic (în poezia lui Leopardi, n.n.), cu cît acele momente de viaţă, acele priviri îndepărtate spre lumea înconjurătoare, nu pentru a o respinge, ci pentru a o primi în sine cu simpatie, acele elanuri de dorinţă, acele speranţe de iubire, acea înduioşare, acea suavitate, au în ele ceva furtiv, sînt smulse asprului destin care apasă în jur, înghe̦ţului care invadează, şi se exprimă cu reţinerea, cu modestia, cu castitatea aceluia ce spune lucruri care nu mai sînt pentru el obişnuite“ [1]. Să analizăm sensul şi implicaţiile acestor cuvinte, care vor constitui o bază de lansare către manifestările de debut ale lui Montale.

Mai întîi, cît de aderentă la fenomenul romantic apare, din caracterizarea crociană, personalitatea lui Leopardi ? Se ştie că una din trăsăturile fundamentale ale romantismului este elanul panic, revărsarea integrală, interpenetrarea cu cosmosul, comuniunea dintre „Om şi Tot“. Coordonatele acestui curent apar, deci, tocmai contrarii acelei atitudini sfioase — din afară — faţă de lume, acelor priviri furişe, modeste, de om sărac şi apăsat, cum se va surprinde, printre altele, la tipul proletarului sau al proletarizatului, rezultate din condiţiile noi de viaţă. Creîndu-şi o perspectivă de asemenea natură — cea mai esenţială a sa —, Leopardi depăşeşte romantismul şi devine primul poet al lumii moderne, desigur în alt sens şi în alt sector decît acelea în care un Poe sau un Baudelaire aspiră la această întîietate. El dă în lirică cea dintîi mare dramă a *alienării*, în accepţia vremurilor noastre. Nici vorbă că Leopardi nu era un sărac economic şi nu făcea parte din categoria cea mai reprezentativă a „înstrăinatului“ de viaţă ; rămîn notorii, în această privinţă, atît titlul său de conte, cît şi posesiunea de avere. Era, însă, negreşit, un sărac fiziologic, un infirm. Totuşi, nici acest neajuns n-ar fi avut vreo însemnătate, dacă sensibilitatea rezultată dintr-însul nu s-ar fi suprapus cu manifestările similare, derivate dintr-o infirmitate socială a epocii. Şi cu acea acuitate endopatică a nefericitului, Leopardi simte acest lucru, măsurînd

[1] Benedetto Croce, *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1923, p. 116.

Scanned with OKEN Scanner

cu propria-i durere de „înstrăinat" şi pe aceea a oamenilor simpli, a fetei care moare tînără, a bărînei de la ţară care şi-a irosit toată viaţa, a omului care trudeşte zadarnic. În mai multe feluri şi sub diferite unghiuri de perspectivă converg spre efecte coincidente propria sa stare cu o situaţie generală a timpurilor moderne.

În primul rînd, pauperizarea Italiei în secolul al XIX-lea devine tot mai accentuată ; simptomele alienării care decurg din această împrejurare, dar care nu ajung la acea claritate a conştiinţei pentru a căpăta o expresie literară directă, îşi află un succedaneu strălucit în opera lirică a unui om ce deţinea toate mijloacele spre a-şi pătrunde adînc propria stare de „înlăturat de la viaţă". În al doilea rînd, cînd mizeria se intensifică pînă la gradul de a atinge integritatea fiinţei în societate, poezia leopardiană îşi depăşeşte simpla funcţiune de succedaneu şi devine o manifestare perfect coincidentă cu aceea derivată din răul social. Fenomenul alienării, în sensul său marxist, provenit adică din vinderea forţei de muncă, dezvoltă o trăire, care, din înseşi premisele ei, nu se poate depărta prea mult de aceea a lui Leopardi. Valoarea economică a forţei de muncă presupune şi o corespunzătoare valoare vitală : sănătate, adaptare la efort, rezistenţă fizică etc. Dar omul, oricît ar fi de sănătos, o dată ce zi de zi şi toată viaţa îi vinde altuia această sănătate a sa, va rămîne, pentru propriile lui exigenţe şi satisfacţii, tot atît de infirm ca şi Leopardi şi tot atît de înlăturat de la viaţă. În sfîrşit, în condiţiile artificiale şi în coordonatele stilului inautentic, promovate de atîtea medii sociale moderne, procesul de alienare se extinde de la proletariat şi asupra altor categorii de oameni, ce se simt tot mai înstrăinaţi de ei înşişi şi pe lîngă care se scurge adevărata existenţă, aşa cum timpul trece pe lîngă oră în poezia lui Arghezi. Aceşti oameni nu vor privi decît tot la rare ocazii şi tot din afară, tot — ca şi Leopardi — cu o reticenţă şi modestie de inşi sărmani bunurile vieţii suverane : speranţele ei, iubirile ei, dulceţile ei. În lumina unor atari implicaţii şi dezvoltări ale caracterizării crociene, putem spune că nu atît Montale se reîntoarce către Leopardi, ci mai curînd Leopardi înaintează către Montale.

Faptul apare şi mai evident din perspectiva ultimului termen al relaţiei, cel ce ne interesează direct pe noi. La Montale,

Scanned with OKEN Scanner

acea „atonie", de care vorbeşte Franco Fortini, acel „delir de imobilitate", acea „energie pusă în serviciul desperării", nu anunţă decît indiciile aceluiaşi destin apăsător care a fost iniţial al lui Leopardi, care continuă să fie al neorealismului, dar şi al altor curente, şi care este, în definitiv, al Italiei şi al unei părţi din lumea contemporană. Şi tot ca şi în celelalte manifestări, începînd cu secolul al XIX-lea şi cu lirica leopardiană, o asemenea apăsare întunecată se află „străbătută de semne, indicînd posibilităţi de evadare sau de salvare". Dar acestea sînt numai „posibilităţi" sau numai „semne", reprezentate prin clipe care devin cu atît mai dureroase, cu cît ele sînt întrezărite doar fugitiv şi doar din afară, din „îngheţul" care cuprinde toată fiinţa. Uneori o atare slabă îngăduire, acordată cu avariţie de asprimea vieţii, poate fi doar evanescenţa unei miresme, ca aceea a lămîilor : „aici chiar şi noi, cei săraci, avem partea noastră la bogăţie / şi e mirosul lămîilor". Dar şi aceasta este numai o bogăţie provizoriu împrumutată, ce lasă acea specifică melancolie, dată de gustarea precară, întîmplătoare, a ceva delicios, de care ştii că n-ai parte şi că nu va fi niciodată al tău. De aceea, nici în asemenea momente privilegiate nu poate coborî asupră-ţi bucuria plenară, ci abia dacă „plouă în suflet o îngrijorată dulceaţă". Mireasma lămîilor se întregeşte în cele din urmă cu apariţia lor triumfală, izbucnind ca „trîmbiţele de aur ale imperiului solar", dar şi aceasta în condiţii tot atît de frugale şi de incerte : „Cînd, într-o zi, de la o poartă întredeschisă, / printre copacii unei curţi / ni se iveşte în faţă galbenul lămîilor" *(Lămîii)*. De toată pompa acestei lumini galbene ochii se bucură numai prin întîmplarea de-o clipă a unei porţi de paradis prost închise *(malchiusa)*. Tu, poetul, ştii, însă, că n-ai acces în acel paradis, că poarta se va închide momentan, şi atunci rămîi mai departe afară, înlăturat de la ospăţul vieţii, cu al tău leopardian *male di vivere*. Precaritatea, abia adiată, a unor atari momente se vede surprinsă de el într-un alt poem, *Crisalidă* : „Aşa trece certitudinea unei clipe / cu o fluturare de perdele şi de arbori / printre case..." Totul recade apoi în acea „atonie" a vieţii, în acea *„fissità gelida"*.

Dar dacă lucrul suav şi delicios rămîne străin şi întrevăzut doar din afară, poetul, încă în *Ossi di Seppia*, vrea să rămînă

Scanned with OKEN Scanner

cu amara satisfacţie de a-şi găsi esenţa şi resursele constructive în asprime, în acea asprime ce merge pînă la duritatea pietrei sau a osului şi care nu i se mai poate aliena. La noi, A. E. Baconski a putut spune pe drept cuvînt următoarele : „Melancolia lui (a lui Montale), de substanţă romantică, o supune unei rigori formale, unei aspre euritmii, unor exigenţe de construcţie monumentală la modul aridei asimetrii a stîncilor suspendate deasupra mării“ (*Meridiane*, E.L.U., 1965, p. 151). Numai că nouă nu ni se pare doar „formală“ o asemenea „rigoare“, în vreme ce însăşi „substanţa romantică“ a poeziei sale tinde să devină ca atare, o fortăreaţă de esenţe, încercată în rezistenţa ei, după ce a fost supusă tuturor vitregiilor : „Aş fi vrut să mă simt aspru şi esenţial, / ca pietrele pe care tu le lepezi / mîncate de sărătură“ (din ciclul *Mediterraneo*, VII). Acea „aridă asimetrie a stîncilor suspendate deasupra mării“, după care vrea el să se modeleze, reprezintă ultima expresie a durităţii, tot ce a rămas inexpugnabil din materia tare, după ce partea nerezistentă a pietrei sau a osului pietrificat a fost spălată şi consumată de sărătură, de furtuni, de dizolvanţii apelor marine.

Aci noua contribuţie dată de „peisajele cele mai severe“ ale natalei coaste ligure coincide cu anumite expresii de universalitate contemporană, mai cu seamă de extracţie anglo-saxonă. Sub alte aspecte, mai tîrzii, lirica sa deşteaptă asocieri cu Hopkins, cu Ezra Pound, cu Eliot. În cazul de faţă, ele pot fi sporite şi cu alte nume, unele chiar din afară de domeniul poeziei. Iată, bunăoară, cît se apropie Montale, în această latură a sa, de asprimea următoarelor versuri ale lui Carl Sandburg : „Oamenii cunosc sarea mării / şi tăria vînturilor / biciuind cotloanele pămîntului“ (trad. Taşcu Gheorghiu). Dar totodată, această esenţialitate stîncoasă, de pietre lustruite prin acţiunea apelor sau de substanţă osoasă pietrificată, îl apropie şi de sculptura lui Moore. De fapt, nimeni în lumea modernă n-a făcut mai intens apologia osului — şi nu în sens medieval, ca aparenţă alegorică, vestitoare a morţii, ci ca efectivă structură plastică, purtătoare de sensuri ale esenţei vii — ca Moore şi Montale („oase de sepie“).

Dar poetul nu se închide definitiv în această duritate încremenită, unde-şi refugiază durerea vieţii. În *Le occasioni (Pri-*

Scanned with OKEN Scanner

lejurile), el revine mai puţin sfios şi într-un asalt mai susţinut către lucrurile uşoare, aeriene, schimbătoare ale realităţii, introducînd într-însele însuşi simbolul propriei lor inconsistenţe. Deşi apar pulverizate şi trecătoare, totuşi, prin plinul multiplei lor concomitenţe şi succesiuni, numai ele alungă *procesiunea anotimpurilor... lunga aşteptare... golul ce ne invadează.* Poezia sa devine acum mozaicată de ameţitoare impresii discontinui, de unde se desprind, însă, constelaţii perfect închegate din elemente preţioase. În această privinţă, Franco Fortini observă următoarele : „Dintr-o realitate atomizată, parcelele infinitezimale sînt surprinse în evidenţa şi în expresivitatea lor extremă, sudate din nou de o sensibilitate fonică şi vizuală excepţională, care exploatează resursele cele mai diverse ale sincroniei şi diacroniei lingvistice". El vorbeşte mai departe de o „dezordine ordonatoare" în legătură cu aceste imagini multiple, rezultate de astă dată dintr-o spărtură şi o izbucnire în afară din destinul cotidian. Noţiunea de *dezordine* apare aci evidentă încă din primul moment ; rămîne să vedem întrucît este ea şi *ordonatoare*. În această privinţă se poate surprinde contrastul dintre diversitatea imaginilor prezentate şi aceeaşi mişcare omogenă ce li se imprimă, care le asociază pe toate în unitatea inconsistenţei şi dispariţiei lor. O asemenea mişcare, cu caracter fulgurant, întipăreşte în lucruri principiul ordonator al propriei lor dezordini ; ea constituie un fel de paralelă vie la *fixitatea îngheţată*, de unde poetul erupe şi îşi precipită noul excurs al cunoaşterii.

Ar fi desigur anevoios să ilustrăm această dialectică prin întregul conţinut sensorio-motrice din *Le occasioni*, care imprimă lumii disociate, văzute de poet, o bază de unitate în aceeaşi rapidă şi continuă dispariţie a elementelor ei. Ne vom mulţumi, de aceea, cu un singur motiv, pe care, însă, îl vom extinde şi la cealaltă culegere — ultima a sa — *La Bufera (Furtuna)*. Vom dresa anume un tablou fragmentar al *Bestiarului* său, derivat dintr-un specific tip de imagine animală, ale cărei ritmuri şi mişcări se rezolvă în zvîcnete, în ţîşniri, în bătăi iuţi, în salturi-fulger, în zboruri disparente. Iată acest tablou zoologic :

Şoarecele : Aici... culoarea / care rezistă e / a şoarecelui ce-a
ţîşnit prin trestii.

Scanned with OKEN Scanner

Graurul : Cu bura sa metalică, / înveninată, graurul ce piere în fumul de pe maluri.
Guşterul : Guşterul, zvîcnind orbeşte / sub marele bici / din mirişti.
Delfinul : Delfinii cu puii lor în salturi / se perindă.
Chefalul : Chefal săltat în gol la luna nouă.
Mreana : Cuvintele tale iradiau ca solzii / unei mrene muribunde.
Ţiparul : Ţiparul... sirena mărilor reci... torţă, bici, săgeată a dragostei pe pămînt... o lumină... îi acoperă saltul.
Păstrăvul : Păstrăvul adulmecă, ia aminte / şi fuge, licărirea-i de rubine / e o buclă a ta care adie.
Tonul : Pe dîră / salturi, / salturi de toni.
Veveriţa : În pin veveriţa / loveşte cu torţa cozii-n scoarţă.

După cum se surprinde în tabloul de mai sus — al cărui principiu poate fi extins la întreaga viziune poetică din această fază —, imaginea îşi depăşeşte multipa diversitate, devenind purtătoarea aceluiaşi tip de mişcare omogenă, dirijată în sensul disparenţei. Ilustrările folosite relevă, în acelaşi timp, şi nivelul de artă atins aci. Fără a renunţa la sobrietatea sa, efectul poetic, rezultat dintr-un apel la extremele resurse de nuanţe ale limbajului, rămîne neîntrecut în poezia italiană.

Dar, o dată cu aceste exemple, am intrat adînc şi în ultima sa culegere de versuri, *La Bufera*. În cazul de faţă, nici chiar Franco Fortini nu mai poate vorbi de o „separare stoică de istorie", fiindcă sensul istoriei, existent, de fapt, şi în culegerile precedente, apare aci cu mult prea evident. De aceea, comentatorul aminteşte, în legătură directă cu titlul şi cu conţinutul volumului, de „furtunile barbariei fasciste, ale războiului şi ale catastrofei atomice". Indiscutabila lipsă de echivoc cu care intră, de astă dată, istoria în poezia sa se desprinde, printre multe altele, din versurile ce evocă „ceasul torturii şi al plîngerilor / care s-au abătut peste lume" *(Grădina)*. Şi în *La Bufera*, de unde am ilustrat o parte din „Bestiarul" lui Montale, se continuă acea pluralitate de imagini diverse şi nelegate între ele, alcătuind, după formula lui Hopkins, o *pied beauty*, adică o frumuseţe *tărcată* sau *schimbătoare*, plină de semnificaţii şi simboluri. Acum, însă, în goana lor, intervine tot mai des cîte o suflare îngheţată, care le risipeşte, aşa cum apare în atît

Scanned with OKEN Scanner

de reprezentativa *Primăvară hitleristă*, prilejuită de o vizită a lui Hitler la Florenţa : „Nu-i mult de cînd trecu pe drum un sol / infernal, într-un vacarm de ucigaşi ; un mistic golf aprins / şi pavoazat cu cruci încîrligate l-a prins şi l-a-nghiţit". Dar de la atmosfera acestei prezenţe apăsătoare, prin care este „totul ars şi supt / de un polen care şuieră ca focul / şi are vîrfuri de viscol", poemul capătă cu încetul tonuri aurorale şi se încheie cu un profetic imn de speranţă : „Poate sirenele, bătăile / de clopot, care-i salută pe monştri în amurgul / pandominiului lor, se confundă de pe acum / cu sunetul ce dezlegat din cer coboară, izbîndeşte, / cu suflarea unor zori ce se vor arăta..." Acel suflu disparent, care preface necontenit imaginile lumii, alcătuind amintita *frumuseţe schimbătoare*, îşi extinde binefăcător acţiunea, vestind de astă dată, nu o *urîţenie schimbătoare*, ci mai curînd o *schimbare a urîţeniei* din istorie.

Însă această monstruozitate istorică — în primul rînd, prin falimentul ei moral — îl copleşeşte puternic pe poet în ultima bucată cu care se încheie culegerea : *Visul întemniţatului*. Totul se rezolvă într-un imens dezgust de istorie, identificată cu însăşi existenţa şi care-l constrînge pe om la abdicare : „Se zice că cine neagă şi subscrie / se poate mîntui din acest masacru de gîşte, / cine geme şi se dojeneşte, / cine mărturiseşte şi denunţă, înşfacă lingura / şi nu sfîrşeşte în paté-ul / hărăzit zeilor pestilenţiali". Desigur că *istoria* nu este aci întreaga istorie, şi nici întreaga istorie contemporană, ci numai aceea trăită de poet, adică a fascismului şi a războiului. Însă asemenea evenimente îi răneşc atît de adînc conştiinţa halucinată de puritate, încît, situîndu-se în postura întemniţatului, el nutreşte visul desperat de a rămîne în simbolica sa temniţă. Dezgustul care-l face să adopte acest divorţ teribil de lume, de realitate, ne descoperă una din limitele serioase ale poetului, o anumită lipsă de orizont şi, deci, de adevărate soluţii, interpretate iarăşi de Fortini drept cea mai „autentică" expresie a coborîrii în infernurile „inautenticului". O asemenea interpretare ne confirmă că el rămîne totuşi mare prin excepţionala intensitate a emoţiei cu care trăieşte experienţa sa limitată.

Sensibilitate profundă, purtătoare de sensuri şi semnificaţii uneori abisale, găsindu-şi expresia într-o formă curată, netedă, lapidară şi totuşi infinit modulată în toate tonurile şi toate

Scanned with OKEN Scanner

nuanţele pe care le suportă vasta structură fonică şi imagistică a limbii italiene, Montale este unul din cei mai mari poeţi contemporani. Traducerea sa mai masivă răspunde unei urgente necesităţi a noii culturi româneşti, pentru care nu se dovedea suficientă vechea tălmăcire a celor douăzeci de poeme cu text original datorită Rosei del Conte (*Poeţii italieni de azi*, Bucureşti, 1945), precum şi izolatele tălmăciri mai recente, apărute în publicaţiile noastre. Operînd acum o selecţie de peste optzeci de poeme din toată opera lui Montale, noul traducător, el însuşi un talentat poet original şi un cunoscător fin al liricii italiene actuale, a găsit în versiunea de faţă cele mai fericite soluţii de echivalenţă pentru a-l face cunoscut cititorului român pe acest exponent de seamă al liricii contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

ŢARA DE FOC

Primul european care a pus piciorul în Ţara de Foc a fost un poet. Este vorba de spaniolul Alonso de Ercilla, autorul celebrei epopei *La Araucana*. După terminarea campaniei împotriva dîrzei populaţii a araucanilor, la care a luat parte, Ercilla îl urmează pe Mendoza, vice-regele de atunci al provinciei respective, în explorarea regiunilor australe ale Americii. Depăşind însă limitele obiectivului proiectat, poetul, însoţit într-o pirogă de numai zece oameni, se avîntă mai departe şi, în februarie 1558, debarcă în Ţara de Foc. După patru veacuri, un alt poet de limbă spaniolă, înzestrat cu aceeaşi pasiune a iscodirii de locuri neumblate, va fi rapsodul miraculoaselor şi dezolatelor pămînturi călcate pentru prima dată de Ercilla. Acesta este contemporanul nostru, scriitorul chilian Francisco Coloane. Deşi scrie în proză, nu cred că am greşit numindu-l poet pe un literat de marcat temperament liric, a cărui întreagă operă însumează o imensă rapsodie a Ţării de Foc.

Francisco Coloane este el însuşi un fiu al acelui sud aspru, rece şi înnorat. Născut în 1910 la Quemchi, mică localitate din insulele Chiloe, scriitorul a avut o tinereţe de muncă istovitoare. Lucrînd mai întîi la marile ferme şi crescătorii de oi din sud, ia parte apoi la primele explorări petrolifere din regiunile australe ale statului Chile şi serveşte patru ani în marina afectată acelor ţinuturi ; cu această ocazie străbate toate golfurile, fiordurile şi strîmtorile din arhipelagul Ţării de Foc, pe care ajunge să o cunoască şi să o îndrăgească. Din 1940 se stabileşte la

Scanned with OKEN Scanner

Santiago şi începe să se facă cunoscut în literatură. Opera sa — în cea mai mare parte nuvelistică — din primul moment apreciată la justa ei valoare de către cercurile literare chiliene —, cuprinde următoarele volume : *Ultimul marinar de pe Baquedano* (1940), *Golful de Penas* (1945), *Ţara de Foc se stinge* (dramă), *Cuceritorii Antarctidei* (nuvele pentru tineret), *Ţara de Foc* (1956) şi *Pe urmele balenei* (1963).

Cele mai realizate din aceste culegeri, *Capul Horn* şi *Ţara de Foc*, de fapt ca şi restul operei, alcătuiesc o cuceritoare evocare a unuia din cele mai ciudate capete ale pământului. Ca orice extremitate planetară, şi aceste ţinuturi, înecate într-o fabuloasă depărtare, au totodată ceva din taina începutului şi a sfîrşitului, atît în spaţiu, cît şi în timp. Am dat şi ultimul adaos ca să precizăm că ideea noastră nu cuprinde numai un înţeles geografic, cu o schemă traductibilă şi într-o hartă sau într-un glob terestru. Începutul îngemănat cu sfîrşitul se extinde deopotrivă şi asupra elementului geologic, organic şi moral, asupra a tot ce există. Nu ştii dacă, încă neterminat în structura şi configuraţia sa, pământul se află în procesul său de zămislire, ca în erele terţiară şi cvaternară, sau agonizează în ultime suspine de insule stîncoase, sugrumate de cele două mari oceane ale planetei, care-şi încordează în luptă vîltorile. Totul în Ţara de Foc este o împletire tumultuoasă şi inseparabilă de origini — ca în regiunea simbolică a Mamelor din *Faust* — şi de ultime încheieri de cicluri vitale. Aci vin milioane de păsări să-şi depună ouăle, iar focile sosesc să nască, deschizîndu-şi viscerele în înseşi viscerele stîncilor, în grote acvatice ascunse şi întunecate din insule tăinuite, într-o colcăială imensă de început al vieţii, parcă ieşită chiar din pîntecele pământului. Dar tot aci ajung din depărtarea lor balenele şi alţi monştri marini ca să moară, semănînd cu scheletele lor uriaşe — ca nişte edificii în construcţie — aceste ţinuturi încremenite sub urletul vînturilor. Nicăieri ca în cărţile lui Coloane n-am putut surprinde pe un plan atît de gigantic întîlnirea pe care şi-o dau naşterea şi moartea în scara cosmică.

La rîndul său, omul, atras de promisiunea aurului şi a pieilor scumpe, vine din toate colţurile planetei în aceste pămînturi blestemate şi fascinante, bătute de furtuni năpraznice, cutreierate de ghețari, prizoniere izolate ale întinderilor oceanice. În osmoza elementelor intră astfel şi fiinţa umană ; ea însăşi devine o componentă a acestei naturi stranii. Bunăoară, metisul

Scanned with OKEN Scanner

Jackie, îmblînzitorul de cai din nuvela *Flamenco* (în volumul *Țara de Foc*), accidentat, continuu, prin frîngerea și resudarea succesivă a oaselor sale, devine tot mai scund, pînă începe să se asemene cu acei stejari pitici ai ținutului care-și tîrăsc rămurile de pămînt ca să nu fie frînți de vitregia vînturilor.

Mai cu seamă, însă, caracterul, am spune, moral al elementelor locale se imprimă în om. Totul se află aci într-o ascuțită competiție a vieții și într-o luptă neîncetată : Oceanul Atlantic cu Oceanul Pacific, ghețarii cu stîncile, vînturile cu vegetația, păsările de pradă cu restul faunei terestre, monștrii marini cu peștii. Elementele înseși capătă o acuitate stranie, ceva similar inteligenței, acea tensiune, acel spasm cosmic pe care numai nașterea și moartea continuă le poate genera. În acest loc, unde totul e o luptă acerbă, unde totul piere și se zămislește, nici viața omului nu mai are prețul ei de totdeauna. De aceea și ființa umană trece adesea printr-o eclipsă a cuceririlor sale morale, în întunericul căreia poate lua ființă și ideea crimei. Totuși, nu-l putem osîndi cu normalele noastre criterii justițiare, fiindcă ne dăm seama că-i victima unei incubații străine, a unei zone obscure, provocate de exasperare, de singurătate, de aspră și îndelungă inhibiție de la bucuriile cele mai simple din viață, singurele care organizează în echilibrul lor și ordinea morală a conștiinței umane. În asemenea condiții îi putem privi cu atît mai îngăduitor pe oameni, cu cît surprindem că pînă și un cal — acest pașnic ierbivor — germinează într-însul instinctul și chiar planul crimei, care în cele din urmă va fi realizat. Este vorba tot de nuvela *Flamenco*, această capodoperă de psihologie animală, în care Francisco Coloane a putut fi egalat numai de Jack London.

Pe lîngă calitățile semnalate, pe care le poate aprecia cititorul de pretutindeni, Coloane mai aduce și un motiv tematic menit să deștepte în mod special interesul nostru. El îl evocă anume pe exploratorul român Iulius Popper, de pe urma căruia au rămas nume românești pe glob, date unor localități geografice — munți, ape, sate — atît de depărtate de țara noastră.

Tradus pînă acum în limbile de cea mai mare circulație mondială, Coloane apare, în sfîrșit, și în românește. Frumoasa și corecta traducere în limba noastră, datorită lui Ioan Radu va însemna o prețioasă inițiere a cititorilor români în opera acestui remarcabil scriitor.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

SCRIITORI ROMÂNI

Nicolae Iorga scriitor 7
„Fraţii Jderi“ 21
Rebreanu în literatura universală 27
George Călinescu şi literatura universală 35
Tudor Vianu şi literatura română 42

SCHIMBURI DE MESAJE

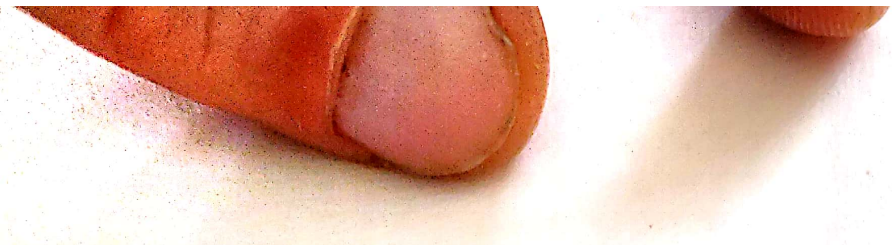
În legătură cu Coşbuc traducător 63
Arghezi văzut în alte zări 69
„Procesul“ lui Kafka în româneşte 75
Versuri flamande despre România 81
Reflecţii pe marginea unor monografii 88

SCRIITORI STRĂINI

„După cincizeci de ani“ 99
Walter Benjamin 105
Stefan George şi paradoxele purismului 112
Rilke, poetul recuperării 117
Cinematograful şi literatura prefilmică 125

Memorie şi univers captiv 133
„Fluviul conştiinţei“ şi „Partea nevăzută“ 140
Alis Ubbo 149
„Al treizecilea an“ 156
Rubén Dario 162
Femeia în teatrul lui Lorca 170
Eugenio Montale 180
Ţara de foc 191

Scanned with OKEN Scanner



Redactor responsabil : MARIA SIMIONESCU
Tehnoredactor : MINA CANTEMIR

Dat la cules 17.02.1967. Bun de tipar 11.05.1967. Apărut 1967. Tiraj 6140 ex. broşate. Hîrtie tipar înalt tip A mat 80 g/m². Format 540×840/16. Coli editoriale 10,43. Coli tipar 12,5. A. nr. 768/1967. C.Z. pentru bibliotecile mari 8R. C.Z. pentru bibliotecile mici 8R—95.

Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918", str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97, Bucureşti, Republica Socialistă România
Comanda nr. I/187

Scanned with OKEN Scanner